CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

597

marzo 2000

DOSSIER:
Religiones populares americanas

Basilio Sánchez
Ciclo de la noche

Marta Portal
Los años con Carlos Fuentes

Entrevista con Mario Benedetti

Cartas de Inglaterra y Estados Unidos

Notas sobre Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Laura Antillano, Severo Sarduy, Olga Orozco y el idioma español en América

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

597 ÍNDICE

DOSSIER
Religiones populares americanas

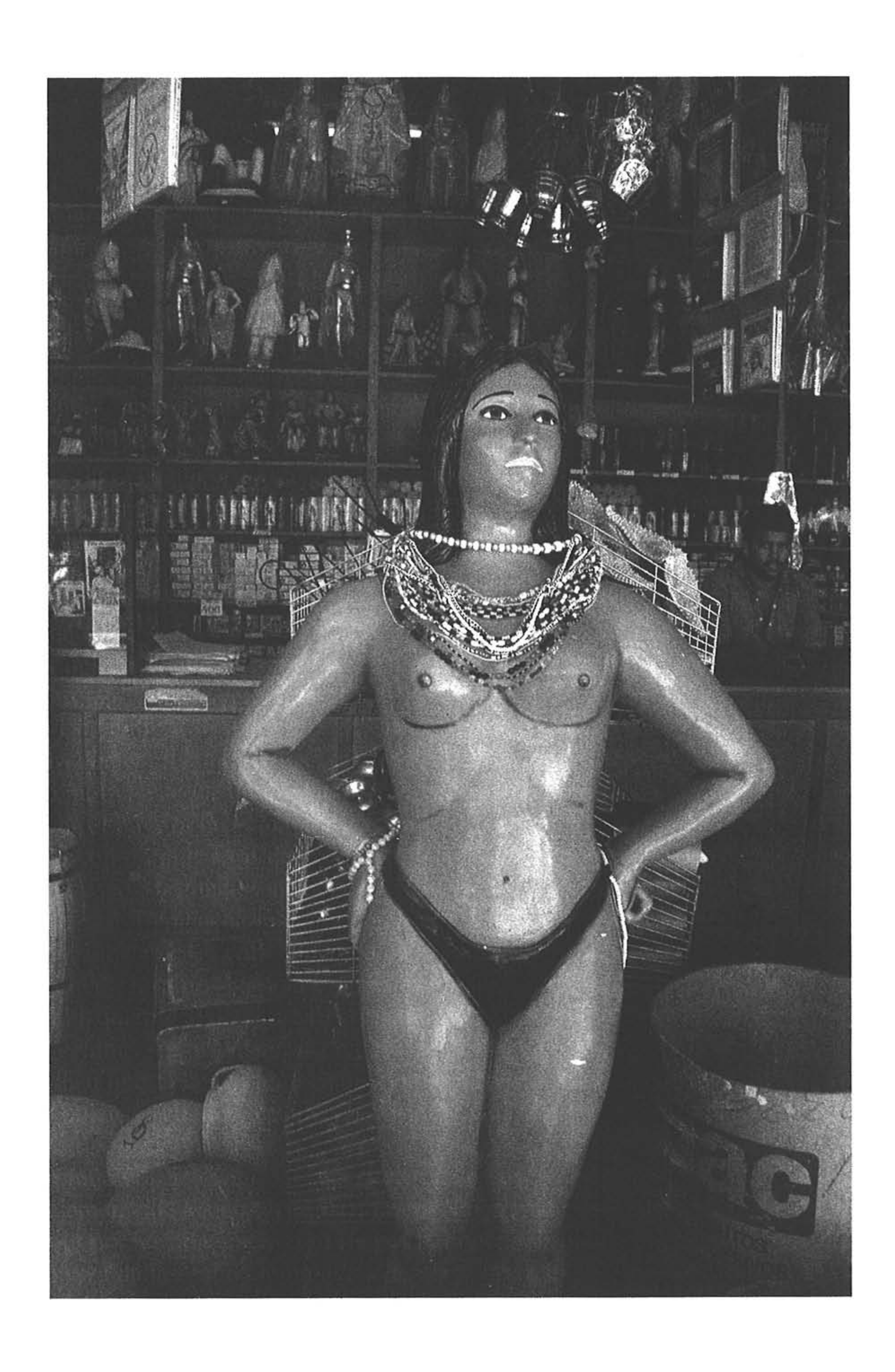
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Religiones populares americanas

Coordinador:
Juan Antonio Flores Martos



Pomba-gira, el espíritu de la prostituta

Religiosidad popular brasileña

Fernando Giobellina Brumana

La religiosidad a la que me refiero es bien diferente de la acostumbrada en España y, más en general, en Europa, tanto por los objetos de devoción, cuanto por las prácticas ceremoniales con que a éstos se les brinda culto, los aspectos de la vida que así se expresan, la relación entre individuo y oferta religiosa, el tipo de agencia y de agentes que operan, en fin, el «campo religioso» conformado.

Comencemos por el final: la propia idea de «campo religioso», con su connotación de una topología tensa y compleja, parece algo forzada a ojos europeos, tan habituados estamos a la monótona regencia de las religiones eruditas, con pocos conflictos perceptibles. Es verdad que las cosas están cambiando y que se están produciendo nuevas formaciones religiosas, ya debido al aporte migratorio, ya –quizás el fenómeno más importante– a la introducción de denominaciones evangélicas en medios periféricos (la conversión masiva de los gitanos españoles al pentecostalismo). Tampoco resultan demasiado destacados los antagonismos entre las cúpulas eclesiásticas de la Iglesia católica y las formas populares de devoción que, como en Andalucía la Semana Santa o la romería rociera, giran en exceso sobre la sensualidad festiva; existentes y operativos, sin duda, pero poco visibles.

El campo religioso brasileño, por el contrario, supone la existencia de un enorme espacio no controlado por agencias oficiales y eruditas como la Iglesia católica y las denominaciones protestantes tradicionales. La múltiple, polifacética religiosidad popular brasileña es todo lo contrario de un hecho esotérico y minoritario; está en el centro de la vida social y cultural brasileña presente por doquier: en la música popular, en las novelas televisivas, en la literatura, en la pintura. Más activo aún, en el sentido común.

Para éste, la presencia del mundo espiritual en la realidad cotidiana es un hecho habitual, en cuyos términos se interpretan los acontecimientos críticos y se interviene en ellos. Definidos como dioses o como diablos, como espíritus de muertos o como vibraciones, los seres humanos tienen acompañantes con los que se relacionan de una u otra manera, con una influencia mundana muchas veces decisiva.

Una cercanía tal quiere decir, por un lado, que el vínculo con las entidades místicas tiene consecuencias en la inmediatez de los cuerpos –para daño, para cura–. Por el otro, que la relación ritual no es una referencia a algo lejano, sino una certeza material en la que los espíritus se apoderan de los cuerpos de sus fieles para comunicarse, disfrutar de las ofrendas que se les brinden, danzar, ser venerados o, por el contrario, exorcizados: los cultos populares brasileños son cultos de posesión.

Interlocutores tan próximos, objetos de culto tan cercanos y activos, actúan respecto a los humanos como protectores cargados de peligros a quienes hay que recompensar para que ejerzan esa protección y neutralicen esos –y otros– peligros. Las acciones rituales que les son debidas cargan el poder del accionar esperado o temido y la espectacularidad teatral de la posesión. Las ofrendas que les son entregadas (de velas a sacrificios animales, de cigarros y bebidas al cabello del fiel) muestran la materialidad de la cercanía.

Los hombres y mujeres que se dedican a establecer y mantener vínculos con las entidades místicas carecen de la legitimidad otorgada por las iglesias a sus sacerdotes. Esta carencia hace que los templos abiertos al público vivan siempre en la inseguridad de que éste les dé la espalda; al éxito de hoy le puede mañana suceder el fracaso. Esta fragilidad es correlativa al hecho de que, en la mayoría de los casos, los centros de culto mantienen una autonomía absoluta, que no haya en verdad instancias –jerarquías eclesiásticas– superiores a estos centros y que determinen su funcionamiento.

El público se mueve por sus propias necesidades. Las religiones populares lo cautivan con sus ofertas para resolver las aflicciones más inmediatas –salud, dinero, afecto–; no importan tanto, pues, los contenidos doctrinarios concretos de cada culto, sino la eficacia mostrada ante los casos que se les presente. Un individuo no se considera atado a una religión, sino que acudirá a una u otra dependiendo de la ocasión y el problema. Como lo que João Guimarães Rosa en su *Grande Sertão: veredas* ponía en boca de Riobaldo, el viejo cangaceiro: «Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque... Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles».

Esta realidad va de la mano con el hecho de que las religiones oficiales han dejado vacante un terreno considerado vital para las masas consumi-

doras de bienes y servicios sagrados: aquellos destinados a la resolución de las aflicciones. Para aquellas masas, vale por buena otra frase del personaje de Guimarães Rosa: «Por isso é que se carece principalmente de religião; para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação da alma».

Las jerarquías eclesiásticas de la Iglesia católica y de las protestantes, sin embargo, comparten cada vez menos las etiologías místicas, las interpretaciones que dan un origen espiritual a las enfermedades, asumiendo al respecto la visión del aparato médico oficial. Las necesidades místicas populares son pensadas por los sectores eruditos eclesiásticos como un producto del subdesarrollo social y cultural y/o, para sus representantes más progresistas, como una manifestación prepolítica de la latente rebelión de las masas.

Religiones subalternas, cultos de posesión que actúan como agencias de curación o, de manera apenas menos visible, para enfermar o matar a los enemigos, inestables comunidades de fieles a las que masas de clientes acuden en busca de socorro, ése es pues el panorama. Pero, ¿de qué religiones se trata? En el ámbito nacional, existen cuatro componentes centrales: espiritismo, pentecostalismo, umbanda, candomblé, los primeros dos traídos de otras latitudes aunque hayan adquirido características idiosincrásicas, los otros dos nacidos en Brasil y en actual expansión por países vecinos (Uruguay, Paraguay, Argentina).

El espiritismo brasileño tiene una larga historia, anterior a las codificaciones realizadas en Francia por Alain Kardec a mediados del siglo pasado, importadas inmediatamente y de un éxito arrollador durante décadas. Supongo, pero es una especulación, que se debe a su fuerte arraigo en un amplio espectro social, que el «sentido común» del que hablaba al comienzo (presencia espiritual, efectos corporales, posesión) se hizo en verdad común.

En forma esquemática, el espiritismo piensa que Dios ha creado espíritus inmortales con el fin de que alcanzaran la perfección. A ésta se llega a través de un largo proceso evolutivo en el que los espíritus se encarnan como personas, desencarnan y vuelven a reencarnar, en una compleja vía de purificación. Aquellos que han llegado a un cierto nivel no necesitan ya pasar por esta fase humana; estos espíritus, los *guías*, continúan progresando gracias al socorro que brindan a los menos evolucionados. Tanto los espíritus superiores cuanto los que aún no han llegado a este plano pueden comunicarse con sus congéneres encarnados, los seres humanos, ya que éstos poseen, en una forma más o menos oculta, el don de la mediumnidad.

La adaptación brasileña de la doctrina de Kardec convirtió en pilar fundamental lo que en su origen era sólo un desarrollo muy secundario: la

revelación de las causas de la enfermedad. Éstas, según el kardecismo, se mueven fundamentalmente en dos ejes: o bien es un *guía* que presiona a la persona para que desarrolle su don mediúmnico, o bien se trata de una perturbación causada por espíritus inferiores que va de los «malos fluidos» a la posesión. Aun cuando los efectos concretos de estas causas puedan y deban en muchos casos, ser resueltos por vías terapéuticas oficiales, «materiales» (y los centros espiritistas financian diversas clínicas), el kardecismo cuenta con sus propios medios de cura.

El reconocimiento de la propia mediumnidad y su desarrollo en el trabajo de «caridad» es la respuesta en el primero de los ejes. En el segundo, más que nada los «pases de descarga» y la «desobsesión». Esta es una especie de exorcismo en el que el espíritu perturbador es incorporado por un médium para poder comunicarse, ser disuadido de su conducta y, con ello, ayudado a purificarse; de esta manera, abandonará a la persona poseída, lográndose así su curación.

El pentecostalismo ha tenido un crecimiento gigantesco estas últimas décadas, aunque hoy se ve amenazado por una corriente católica, la de los carismáticos, cuyo desembarco en Brasil es muy reciente, y que se mueve en una onda doctrinaria y propagandística (oración pública, cánticos, prédica televisiva) similar a la de los movimientos evangélicos, obteniendo éxitos masivos, como en septiembre de 1999, cuando llenaron el estadio de Maracanã de Rio de Janeiro con decenas de millares de fieles que acompañaban los cantos y los bailes del padre Marcelo y otros curas canoros.

De raíz protestante y heredero de los movimientos revivalistas, este culto tiene su inicio en los EEUU a fines del siglo pasado. Introducido en Brasil durante las primeras décadas de este siglo, está representado en la actualidad por un número indeterminado y siempre creciente de denominaciones que van desde nucleamientos grandes y estables enraizados en todo el país hasta pequeñas congregaciones aisladas y siempre al borde de la desaparición o el cisma.

De doctrina similar, en grandes líneas, a las corrientes más integristas del protestantismo, el pentecostalismo hace fe del carácter absoluto, no metafórico, del mensaje bíblico; de la necesidad de la experiencia mística como base de la conversión cristiana; de la segunda venida de Cristo que se consumará cuando Su Palabra haya sido anunciada a todos los hombres.

La experiencia de la salvación sólo es auténtica si tiene efectos físicos, perceptibles de esta encarnación sagrada en el fiel; así el *crente* (creyente = pentecostalista) recibe el Espíritu Santo en una forma paradójicamente semejante a la de la posesión en las religiones mediúmnicas; su manifestación es la «glosolalia», el don de lenguas que Lucas muestra

como dado a los primeros cristianos el día de Pentecostés. El Espíritu Santo no sólo proporciona este don al verdadero cristiano, sino también otros que servirán para revestirlo de la autoridad necesaria a su tarea evangelizadora y para mostrar Su presencia entre los hombres. Entre estos dones, los principales son los destinados a la resolución de las aflicciones: el de cura y el «discernimiento de los espíritus» que, entre otras cosas, posibilita al *crente* la detección y expulsión de espíritus malignos de los cuerpos de los enfermos.

El pentecostalismo es un culto de amplio espectro doctrinal y práctico que podría representarse como acotado por tres polos. Uno, el de las congregaciones que han llegado a una cierta estabilidad y legitimidad social; otro, las pequeñas comunidades sectarias y, por último, las empresas de cura divina que articulan un núcleo activo y permanente numéricamente insignificante en relación a las clientelas y una masa siempre cambiante de clientes. No estamos demasiado lejos de la tipología weberiana de sacerdote/profeta/hechicero.

En una y otra parte de este espectro, la enfermedad puede ser diagnosticada bien como producto de la necesidad de reajuste o reafirmación de la relación de devoción con Jesús, bien como acción de espíritus malignos. Estos no son almas de muertos, de lugar nulo en el repertorio pentecostal, sino demonios que pueden atacar por cuenta propia o por manipulación del hechicero. La resolución en el primer caso está en el reforzamiento de la relación con Cristo, más que nada por la oración; en el segundo, por la expulsión de las entidades malignas y la reparación del daño causado, acciones realizadas por el poder del agente.

El candomblé ha abandonado hace mucho el *ghetto* en el que lo encerraba su proveniencia étnica y social para convertirse en una suerte de patrimonio cultural de la nación, fuente de inspiración para poetas, músicos, novelistas, autores teatrales, directores de cine, en fin, un emblema nacional. Originado por la presencia en Brasil de un enorme contingente de negros traídos como mano de obra esclava, se consagra al culto de una serie de divinidades (*orixás*) cuyo nombre africano –Iemanjá, Oxosse, Iansã, Xangô, Abaluaê, Ogum, Oxum, Obá, etc.– está a menudo enlazado al de un representante del panteón católico. Cada entidad sagrada está ligada a lugares en el mundo, actividades humanas, colores, comidas, etc.; sobre todas ellas reina *Oxalá,* equivalente a Jesús. Estas divinidades se hacen presentes en tierra por su incorporación mediúmnica en sus «hijos» humanos, con ropajes, atributos, actitudes corporales y danzas específicas y diferenciales, en distintos tipos de ceremonias públicas y privadas y según una codificación ritual muy elaborada.

A cada persona corresponde un *orixá* que le es exclusivo, modelo similar al del «ángel de la guarda» de la tradición católica, con quien mantiene una relación de protección/obligación. Esta relación se profundiza por el ingreso del sujeto al culto, al que accede mediante determinados ritos de iniciación que hacen de él un instrumento de la materialización de la divinidad; un iniciado puede incorporar sólo una entidad, el *orixá* del que es «hijo». Según el tipo de entidad son establecidas obligaciones e interdicciones que el hijo debe cumplir toda la vida.

En este culto, el daño sufrido por una persona es también interpretado según dos líneas diferentes. Por un lado, puede ser originado por la acción de su *orixá*, ya para empujarlo a la iniciación en el culto, ya, cuando es miembro de éste, como castigo por infracciones al código de las obligaciones e interdicciones. Por el otro, es posible la acción de entidades perturbadoras, tanto de *exu* como de espíritus de muertos (*eguns*), debida a menudo a su manipulación por el hechicero.

La respuesta al primer tipo de causa es la iniciación y/o la realización de cierto tipo de ofrendas ceremoniales que apuntan a encauzar o reencauzar la relación con la divinidad. En el segundo, se procede a limpiezas rituales (baños de hierbas, quema de incienso) y al establecimiento de una protección por parte de uno o varios *orixás*. Puede también ofrendarse a *exu* y, en ciertos casos, realizar un contraataque al autor de la agresión.

Derivada en buena medida del candomblé, con profunda influencia del espiritismo y del catolicismo popular, la umbanda se organizó oficialmente a partir de los años 20 de este siglo por obra de médiums disidentes del kardecismo. De hecho convergió con, y dio cobertura a, toda una serie de prácticas místicas populares muy estigmatizadas (la macumba carioca y paulista, el candomblé de caboclos, etc.). Culto de posesión, su panteón integra algunas de las entidades del candomblé, en las que enfatiza su correlato católico, con nuevos estereotipos tales como espíritus de indios, negros viejos, vaqueros, bahianos, etc.

Aun cuando se supone que a cada persona corresponde una entidad sagrada, su «santo», ésta muchas veces no está determinada o no lo está en forma concluyente. De todos modos, casi nunca es el «santo» de la persona quien incorpora, sino representantes de los estereotipos específicos y originarios de umbanda.

Estas entidades «bajan a tierra» en ceremonias casi siempre públicas, realizadas varias veces a la semana tanto en los *terreiros* como en lugares elegidos por sus características simbólicas: cementerios, playas, florestas, etc. Lo hacen siguiendo una estricta codificación corporal, gestual y verbal, muchas veces subrayada por ropas características, objetos, comidas, bebi-

das, tabacos, etc. Su presencia en tierra no tiene, como en el candomblé, la finalidad de ofrecerse como objeto de culto a los hombres, sino «trabajar» a su servicio, ayudar a resolver sus males y, cumpliendo esta misión, elevarse espiritualmente hasta llegar a un grado en el que ya no necesiten incorporar más.

La umbanda también se despliega en un amplio abanico doctrinario y ritual, aún más complejo que el del pentecostalismo por la forma en que se yuxtapone a los cultos fronterizos (candomblé y kardecismo). El diagnóstico puede apuntar también en dos direcciones: o bien se trata de un aviso de un espíritu de que la persona debe desarrollar su mediumnidad o un castigo por el incumplimiento de rituales de purificación, la no entrega de ofrendas, etc., o bien se trata de un trastorno provocado por espíritus que el sujeto está «cargando» y que, de manera voluntaria o involuntaria, lo están perjudicando. Si en el primer caso los espíritus pueden ser de cualquier tipo, en el segundo sólo intervienen aquellos llamados de *izquierda* (*exu* y *pomba gira*, principalmente) y espíritus de muertos no estereotípicos (*eguns/sofredores*).

En el primer caso, la solución recetada es común a todos los sectores de la umbanda: el ingreso en la religión ('vestir ropas blancas') o la reparación del vínculo con los espíritus ofendidos. Es en el segundo donde se manifiestan buena parte de las diferencias dentro del culto. La perturbación puede ser causada, habíamos dicho, bien por *exu* y *pomba gira*, bien por los muertos (*sofredores, eguns*). Esta segunda posibilidad que no es demasiado frecuente y que se encuentra más que nada en centros de mayor estabilidad interna, composición social más elevada y fuerte influencia espiritista, es la única en la que la influencia mística negativa puede no tener origen en el hechicero y ser involuntario su efecto dañino. Todo otro *encosto* (presencia de un espíritu en una persona) daña de manera voluntaria y ha sido enviado directa o indirectamente por el hechicero.

Las alternativas entre las que se mueve la acción ritual umbandista van desde la expulsión del espíritu y la reparación del daño hasta, sumado a esta limpieza, el envío contra el agresor del mismo espíritu u otro más poderoso a fin de castigarlo o eliminarlo para siempre. En forma esquemática, es lo que los umbandistas llaman, en el primer caso, «trabajar en la *derecha*» y, en el segundo, «trabajar en la *izquierda*». La renuncia a los trabajos de *izquierda* es vista por quienes se dedican a ellos como signo de debilidad e ignorancia de lo sagrado. Pero aquel raro agente que sólo opere en la *derecha* responderá que él tiene tanto el poder como el saber para acudir a esas otras instancias pero que se niega a hacerlo por consideraciones éticas; o sea que el repertorio místico umbandista le ofrece, como a cual-

quier agente de culto, las posibilidades de la *izquierda* rechazable por un código moral que le es independiente.

La diferencia entre trabajar *contra* el hechicero y trabajar *como* hechicero, entre «trabajar por bien» y «por mal» es, para los propios umbandistas, muy sutil y equívoca. Si en un principio ningún agente admitirá que él hace lo segundo, esta declaración en general oculta otra realidad. Como es obvio, nada es más fácil que iniciar una agresión mística disfrazándola de respuesta a una preexistente; así el antihechicero con frecuencia no es más que un hechicero camuflado. Otras veces ni siquiera se considera necesario este subterfugio: el ataque puede ser pensado o justificado como una prevención ante amenazas futuras o directamente desatado con el alegato de que el enemigo lo merece.

Este panorama general no agota la realidad religiosa brasileña ni mucho menos. Por un lado, aparecen nuevos componentes del campo, como es el caso del «santo daime», un culto que emplea un alucinógeno similar a la ayahuasca, de origen indígena pero con una gran expansión reciente en el ambiente urbano, más que nada entre sectores medios. Por el otro, cultos regionales, como el tambor de mina (Maranhão) y el catimbó (Pernambuco, Piaui, Alagoas, Sergipe). Este último, sobre el cual estoy en la actualidad trabajando y que ha sido muy poco estudiado, me permitirá terminar esa exposición.

Como la mayor parte de los fenómenos religiosos brasileños, se trata de un culto de posesión, en el que diversos espíritus –los de indios (*caboclos*) y de «maestros» (*mestres*) son los más destacados– se apoderan de los cuerpos de los oficiantes para comunicarse con los seres humanos y resolver sus aflicciones. Convive muy armónicamente, a menudo en los mismos templos, con el candomblé, del que lo separan sus raíces, las formas litúrgicas, el tipo de aflicción en la que se especializan uno y otro, etc., pero no el universo social que expresa. Sus cultores subrayan el carácter más bien secreto del catimbó –otra diferencia con el público candomblé– y propios y ajenos le atribuyen una vinculación con las acciones de hechicería aun más estrecha que el resto de los componentes del campo religioso brasileño.

«Catimbó» es uno de los nombres de este fenómeno religioso, también conocido por «culto de los maestros» o «culto de jurema». La propia pluralidad de nombres ya es significativa. No se trata de un culto institucionalizado, sino uno de los menos organizados y con el cuerpo sacerdotal menos jerarquizado. Esta labilidad institucional, sin embargo, no es correlativa a una diversidad ritual incontenible; por lo que la información etnográfica de que disponemos dice, las variaciones ceremoniales no son muy

grandes y el tipo de espíritus con que se trabaja no se diferencian entre los distintos centros de culto.

Los agentes del culto y sus escasos estudiosos señalan sus raíces indígenas, que se expresarían en la referencia a «jurema» (una planta [*mimosa nigra* Hub.], por extensión el mundo vegetal y también nombre clásico de una *cabocla*). Los *pagés* de tribus ya extinguidas estarían por detrás de la sabiduría religiosa expresada en hierbas y humos, en sacrificios animales y posesiones de espíritus; poco importa, desde mi punto de vista, la veracidad de esta hipótesis. Sea por un vínculo histórico empírico con la cultura indígena, sea por representar una reelaboración simbólica de los indios desaparecidos –lo que en realidad más interesa–, los indios son la pieza central del catimbó. Esto deja en un segundo plano la influencia africana, por más que estén presentes en cantigas y acciones ceremoniales los nombres de las divinidades africanas, y que buena parte de sus agentes y clientes sean negros y mulatos. Como trasfondo no explícito, se encuentra también el espiritismo europeo, de enorme vigor en Brasil desde el siglo pasado; en forma más evidente, la influencia del catolicismo popular y, de manera más difusa, reverberaciones de prácticas mágicas ibéricas y europeas en general.

El catimbó se presenta, a mi entender, como un extremo en el campo de la religiosidad popular brasileña: su grado cero, su manifestación más salvaje, menos domesticada. Por eso, el *catimbozeiro* es para los agentes de otras manifestaciones religiosas el personaje en el que puede estar concentrada toda maldad. Esto es más que claro para los médiums del espiritismo de mesa blanca, pero también lo es para los sacerdotes de cultos de posesión en los que las acciones «por mal» no están nunca descartadas, candomblé y umbanda, pero no porque el catimbó haga nada que no pueda ser –y que no sea– hecho por las especialistas de esos dos cultos.

La diferencia del catimbó es que en él no hay la contrapartida de sistema –si se quiere, la contrapartida *religiosa*– insoslayable en los otros. El *catimbozeiro* ocupa, pues, el papel de «hechicero» en el triángulo por el que Weber lo oponía a «sacerdote», por un lado, y, por el otro, a «profeta». Lo ocupa también dentro de la taxonomía de la antropología británica; lo ocupa para el conjunto de los agentes del campo religioso.

Por otro lado –entrando en terreno más conjetural–, el catimbó parece ser la amalgama primera de creencias, figuras místicas, ritos, prototipos de agentes, etc., provenientes de tradiciones de origen tan diferente como de similar sintonía: espiritismo, hechicería ibérica, las diversas fuentes africanas y, tal vez, la «sabiduría» de chamanes indígenas, todo esto sobre la base de un difuso catolicismo agrario subyacente. Cuando aún no existía el

nombre *umbanda*, cuando el candomblé aún no había salido de su *ghetto* étnico, a comienzos de siglo, pululaban en las barriadas periféricas de Recife, João Pessoa o Natal, agentes cuyo accionar era llamado por ellos mismos o por sus clientes «catimbó» cuando no «culto dos mestres « o «de Jurema». Pero aunque esto no fuese así, el catimbó representa una fusión primaria en un sentido más primordial: sintetiza los rasgos más elementales de los patrimonios que antes he mencionado. Por eso, su tan limitado panteón; por eso también, la facilidad en «casar» con ellos.

Uno de los problemas más embarazosos para quien estudia formas culturales como las aquí expuestas es el de aparecer como aquellos viajeros de fines de siglo pasado, que mostraban las pruebas de la barbarie ajena y del refinamiento propio a un público suspendido entre el escándalo y la fascinación. ¿Cómo evadirse de la trampa del exotismo que impugna al Otro y al mismo tiempo ser consciente de la diferencia? Esta es una cuestión clave de la antropología que ha provocado ya muchas polémicas y que, sin duda, las seguirá provocando.

Baste sólo decir que la aprensión que causa a un español que se derrame la sangre de una cabra sobre la cabeza rapada de un novicio no es diferente a la que sufre un brasileño ante una corrida de toros o las filas de penitentes que en Semana Santa recorren las calles con cadenas amarradas a los tobillos. Lo que me importaría destacar de las religiones brasileñas es que no son un producto arbitrario o caprichoso, una «superstición» –para usar una palabra maldita en la antropología–, sino finos y complejos instrumentos prácticos y conceptuales con los que inmensas masas de población comprenden el mundo, mapas de navegación para recorrer la realidad con el menor daño posible y con el mayor provecho.

Los cultos populares urbanos del Brasil forman un sistema, lo que los investigadores llamamos una estructura, no tanto porque sean variantes de un mismo cuerpo de doctrina, sino más bien porque, cualquiera que sea la distancia que sus mensajes mantengan entre sí, cualquiera que sea el grado de anatemización mutua con que se enfrenten, tienen al menos tres puntos de coincidencia. Elaboran de manera simbólica una misma realidad social, la marginalidad a la que la mayoría de la población brasileña está condenada. Ocupan un espacio dejado en blanco por las religiones oficiales –el catolicismo y, en un lejano segundo plano, el protestantismo-: el de las aflicciones privadas, domésticas, aquellas que amenazan catastróficamente lo más elemental y directo: el propio cuerpo, ya en la salud, ya en el amor, ya en el empleo. Por último, y de manera concomitante, ese cuerpo –el del cliente que acude a ese tipo de agencia o el de los agentes– es usado en forma sistemática como instrumento de comunicación con lo sagrado.

Las palabras-jaguar

Pedro Pitarch

En 1990 yo trabajaba como ayudante de Xun P'in, un chamán tzeltal de Cancuc. Estaba realizando un estudio etnográfico de esta comunidad de las Tierras Altas de Chiapas y había decidido estudiar de forma más precisa los conceptos indígenas del alma. Por suerte, Xun había aceptado que trabajara como su asistente en las tareas más sencillas del ritual terapéutico.

El 8 de octubre acudió a la casa de Xun P'in un hombre de unos cincuenta años, muy enfermo. Sus familiares –su mujer, sus hijos, y las esposas de éstos– le habían transportado hasta allí desde otra aldea en unas parihuelas. Durante tres días Xun se empleó en una ceremonia denominada *chabaytayel*, cuya función es la recuperación de una de las almas del paciente. Ante el pequeño altar doméstico, Xun dirigió sus palabras formales a los distintos ámbitos donde sospechaba que podían encontrarse los secuestradores del alma del enfermo, intentando negociar la devolución del alma a cambio de las substancias que ofrecía ante la cruz: incienso de copal, aguardiente, velas y tabaco. Pero la serie de ceremonias no tuvo ningún efecto. En realidad podía suceder que el paciente ni siquiera hubiera perdido el alma. Durante las conversaciones con la familia del enfermo, que durante esos días se habían instalado en su casa, descubrió (aunque creo que ya lo sabía) que el paciente era miembro de la Iglesia Presbiteriana o, como dicen en Cancuc, «tenía religión». Cinco días después de la llegada del enfermo modificó el diagnóstico: tenía una enfermedad llamada «jaguar».

De acuerdo con una lógica médica muy extendida entre los pueblos indígenas americanos, los tzeltales distinguen dos clases principales de enfermedades. Existen, en primer lugar, aquellos males que son resultado de la «pérdida de alma", y cuyo remedio consiste en que el especialista médico encuentre y reintegre al cuerpo del paciente el alma perdida. La otra clase de enfermedad es provocada por la intrusión en el cuerpo, generalmente por medios mágicos, de un objeto o substancia patógenos que produce alguna enfermedad o complicación médica. En este caso el objetivo del especialista indígena consiste en extraer el objeto extraño. La enfermedad jaguar pertenece a esta segunda clase.

Lo extraordinario es que, en Cancuc, los objetos que penetran en el cuerpo y provocan la enfermedad son palabras o, para ser más exactos, las palabras son la enfermedad. Aquí, la idea de que las «palabras son cosas» debe tomarse al pie de la letra: se trata de seres animados que pueden ser escuchados pero que, además, aunque invisibles en condiciones normales, tienen forma, temperatura, sensibilidad y una conciencia relativamente independiente de quien las ha pronunciado.

Ahora bien: las palabras que penetran en el cuerpo para causar la enfermedad pertenecen a una clase especial de habla. Son pronunciadas por los *ak' chamel*, título cuyo significado literal es «dador de enfermedad» o «dador de muerte». El término *chamel* es, significativamente, tanto enfermedad como muerte: de un enfermo se dice *ay chamel*, «tiene enfermedad", «tiene muerte». Estos *ak' chamel* pueden ser seres humanos comunes (un vecino, un pariente) o espíritus que habitan en los bosques y en las cuevas, en unos casos como animales (buhos, lechuzas, cabras, ovejas), en otros como seres humanos extraños, enanos con el aspecto de sacerdotes católicos, escribanos, maestros de escuela o rancheros. En realidad, estas criaturas son almas de los propios indígenas tzeltales, lo que en amplias zonas de México y Guatemala se conoce como *nahual* y en tzeltal como *lab*.

Una vez han sido pronunciadas –o cantadas o escritas– las palabras funcionan con cierta independencia. Circulan de dos maneras. Si la intención del «dador de enfermedad» es perjudicar a una persona determinada –y entonces a las palabras se añade el nombre tzeltal del destinatario– el «texto» viaja depositado en el interior de diminutos animales con forma de ranas, sapos, varios tipos de gusanos, serpientes, burros o caballos, que trabajan como emisarios (*pixan sk'opetik*, «envoltorio de palabras»). Si las palabras carecen de destinatario designado, son entonces pronunciadas sin envoltorio y divagan libremente por el espacio, a merced de los vientos. Es corriente que se aposten en los cruces de caminos o bien se infiltren en gotas de agua que caen indiscriminadamente sobre la víctima desde las hojas de los árboles al ser éstas mecidas por el aire. Por último, el texto penetra el cuerpo de la víctima por sus articulaciones, las partes del cuerpo que se consideran más expuestas. Se introduce preferentemente por el interior de codos y rodillas, pero cualquier otro punto de pliegue –muñecas, nuca– resulta vulnerable. Y lo hace mediante un movimiento de rotación dextrogiro, como el de una peonza, un movimiento capaz de rasgar, abrir.

Entre las cualidades de los chamanes se encuentra la capacidad de diagnóstico. Para poder diagnosticar también hay que haber soñado ciertos sueños, el único medio para obtener *ch'ul lisensia*, la «licencia sagrada». Por

«diagnosticador» traduzco el término tzeltal *pik'abal*, palabra que se compone del verbo *pik'*, «tocar», «palpar» y de *k'ab*, que significa tanto «brazo» como «mano». Esto es, en efecto, lo que hace el *pik'abal*: el procedimiento de diagnóstico consiste en tomar el pulso sanguíneo aplicando la yema de los dedos sobre las venas de las muñecas del paciente.

Cuando el chamán en su papel de diagnosticador toma el pulso del paciente no hace otra cosa que tratar de identificar el texto que ha podido introducirse en la sangre. Es decir: intenta reconocer de qué tipo de palabras se trata y, según sea su naturaleza, aplicar un tratamiento específico. Dicho de otro modo: está siguiendo sus «huellas», sus «rastros»: está leyéndolas. Sin embargo, la práctica no es sencilla porque las palabras tratan de engañar al diagnosticador; proporcionan síntomas falsos, se muestran de forma equívoca, se transforman. Estos textos son grandes transformistas, grandes embaucadores. Debido a la identidad elusiva de la enfermedad, el diagnóstico representa probablemente la parte más delicada y técnicamente difícil de todo el tratamiento médico. El chamán debe distinguir los indicios falsos de los correctos y esto exige una «lectura» prolongada y cuidadosa. Por una parte, es muy común que «pulse» primero la muñeca derecha y luego la izquierda, de manera alternativa. Se trata de medir las señales sanguíneas de ambos lados del cuerpo, compararlas, e intentar así descubrir las diferencias entre ambos y por tanto el grado de fingimiento de los síntomas.

Volvamos ahora al tratamiento de Xun P'in. Según su diagnóstico, en el cuerpo del paciente se habían introducido unas palabras. Pero si el diagnóstico definitivo se había resistido un poco más de lo normal era porque estas palabras-morbo pertenecían a un tipo un poco especial. Las afecciones más corrientes –fiebre, dolores reumáticos, dificultades en el parto, infección de heridas, etc.– implican un tipo de texto que un chamán experimentado no tarda en reconocer; en cambio, los casos de palabras-jaguar son más raros.

Se supone que estas palabras las pronuncian hombres y mujeres ancianos de Cancuc, por venganza o por envidia. Los ancianos, en una perspectiva indígena, ocupan una posición difícil. En el trascurso de su vida han acumulado poder y prestigio social, pero a la vez sus facultades físicas decaen y esto facilita que envidien a las personas más jóvenes que ellos: se envidia la fuerza física, la agilidad, poder engendrar hijos, etc. Además, los ancianos temen que hombres y mujeres maduros les disputen sus posiciones de privilegio y poder. Por ello, las palabras-jaguar son especialmente letales. Como la piel de estos grandes felinos, estas palabras están manchadas, llevan consigo el germen de la descomposición y la muerte. For-

man parte de una categoría más general de cosas manchadas, como la fruta que se pudre, la madera que se carcome, o la propia piel humana en la que, con la edad, aparecen manchas oscuras. Están asociadas, evidentemente, con la muerte. Y de hecho, en la tradición maya, los jaguares tienen fuertes connotaciones mortuorias: el jaguar habita en el mundo subterráneo de los muertos y los antiguos dioses mayas del inframundo tenían rasgos y fragmentos de piel de estos grandes felinos.

El tratamiento que aplicó Xun P'in es en líneas generales similar al que emplea para extraer otras enfermedades provocadas por palabras. Durante los tres días siguientes puso al paciente tendido sobre una estera vegetal (petate), boca arriba, con los brazos pegados al cuerpo y la cabeza orientada hacia el sol naciente. Él se sentaba sobre una pequeña banqueta de madera, inclinado hacia el enfermo. Le tomaba la muñeca continuamente para pulsarle. Durante series de varias horas pronunciaba largas oraciones que se prolongaban entre quince y veinte minutos cada una, y que dirigía al cuerpo del paciente. Puesto que la enfermedad son palabras, la principal acción terapéutica consiste en combatirlas con otras palabras. En este caso se trataba de ensalmos específicos contra las palabras-jaguar que tienen algunos rasgos particulares. Por lo general, en los textos de las oraciones se describe minuciosamente cómo las palabras medicamento rompen, quiebran, desasen las palabras enfermedad, y así son extraídas. Pero, al parecer porque las palabras-jaguar son especialmente fuertes, estas oraciones tienen un bello tono cantado mediante el cual se trata de persuadir a las palabras para que abandonen el cuerpo. También empleó ciertos medicamentos auxiliares: aguardiente de caña (que daba a beber al paciente, que bebía él, y que asperjaba varias veces sobre el cuerpo, haciéndolo pasar con fuerza entre las rendijas de sus dientes), e incienso de copal con el que sahumaba al enfermo.

Ni durante aquellos días, ni después, Xun P'in se refirió directamente a los causantes de aquellas palabras-jaguar. Fue sólo algunos años después, cuando transcribí y traduje al español algunos de los textos de las oraciones que pronunció, cuando pude conocer su origen. En un fragmento de estos textos se escucha lo siguiente:

chaneb anej me'at yo'tikoni	cuatro ángeles-madre, ahora a mí
chaneb anej tat yo'tikoni	cuatro ángeles-padre, ahora a mí
chaneb kuxul riox yo'tiko	cuatro dioses vivos, ahora a mí
solem akuxul sit yo'tiko	traspasas con tu viva mirada
solem awelaw yo'tiko	traspasas con tu vivo rostro
bantiwan abaj yabonik	¿dónde me lo depositaron?

jchojil sti'ik stukel	el jaguar de sus labios
jchojil yo'tanik stukel	el jaguar de sus corazones
jamalal choniwan yo'tik stukel	quizás el jaguar del mundo, ahora sólo
jamalal bak'et niwan yo'tik stukel	quizás la carne del mundo, ahora sólo
bantiwan aba yabonik stukel	¿dónde me lo depositaron?
chojila te sti'ike	el jaguar de sus labios
chojila te yo'tanike	el jaguar de sus corazones
yakala te sti'ike	el resultado de sus labios
yakala te yo'tanik yo'tik	el resultado de sus corazones
aywan ta yolil nopojel yo'tiki	está quizá en mitad de sus lecturas
aywan ta yolil ka'yoj stukela	está quizá en mitad de sus cantos
bit'il a'anik stukel	cuando lo dijeron, sólo
bit'il k'opojik stukela toj	cuando lo hablaron, sólo, directamente
jame bik'ita lajin bey yo'tik stukel	a esto le doy fin, ahora mismo
oxwol nichim stukel	con tres ramos de flores
oxwol chail stukel yo'tikato	con tres humos (de copal), ahora mismo
yakala te sti'ike	el resultado de sus labios
yakala te yo'tanike	el resultado de sus corazones
jamalal ti'ike	sus palabras del mundo
jamalal ku'pik stukel	sus discursos, ahora
aywana te chojil sti'ik yo'tik stukel	quizá tienen jaguar sus palabras, ahora
yermanowan sbaik stukel	quizá son sus propios «hermanos"
aywanta snopojel stukel	tienen sus lecturas
ayikta sk'op dios yo'ik stukelato	tienen «la palabra de Dios", solamente
ja'me bik'ita lajinbet	a esto le pongo fin
lok'el stukelek ajtoj	sacarlos, directamente
ja'me spisila lajibey lok'el stukelek ajtoj	sacar todo esto, directamente, ahora mismo
ja'me stup'el yokik	así, borrarles sus pies
ja'me stup'el sk'a'bik yo'tik stukela toj	así, borrarles sus manos, ahora mismo
jamalal ko'yik	sus discursos del mundo
jamalal ti'ik niwan	sus palabras del mundo
aywan ta slumik	están en sus pueblos
aywan ta ski'nalik stukelek ajtoj	están en sus aldeas, ahora mismo
aywan bit'il stukelek ajtoj	¿cómo es posible esto?
junwan a te sme'ik	quizá tengan una misma madre
junwan a te statike	quizá tengan un mismo padre
teywan abaj yabanik stukelek ajtoj	quizá aquí vinieron a dejar
snawan ta slumik	los problemas de sus pueblos
snawan ta sk'inalik stukel	los problemas de sus aldeas, sólo
ja'wan te ay chojil yu'unik stukelek ajtoj	quizá ellos tienen jaguar, sólo
ja'wan te ay chojil yo'tinik stukelek ajtoj	quizá tienen jaguar sus corazones
yakal ta sete'tel	le da sufrimiento, lentamente
yakal ta ti'aw ta swinkilel stukel	le da dolor en su cuerpo, sólo

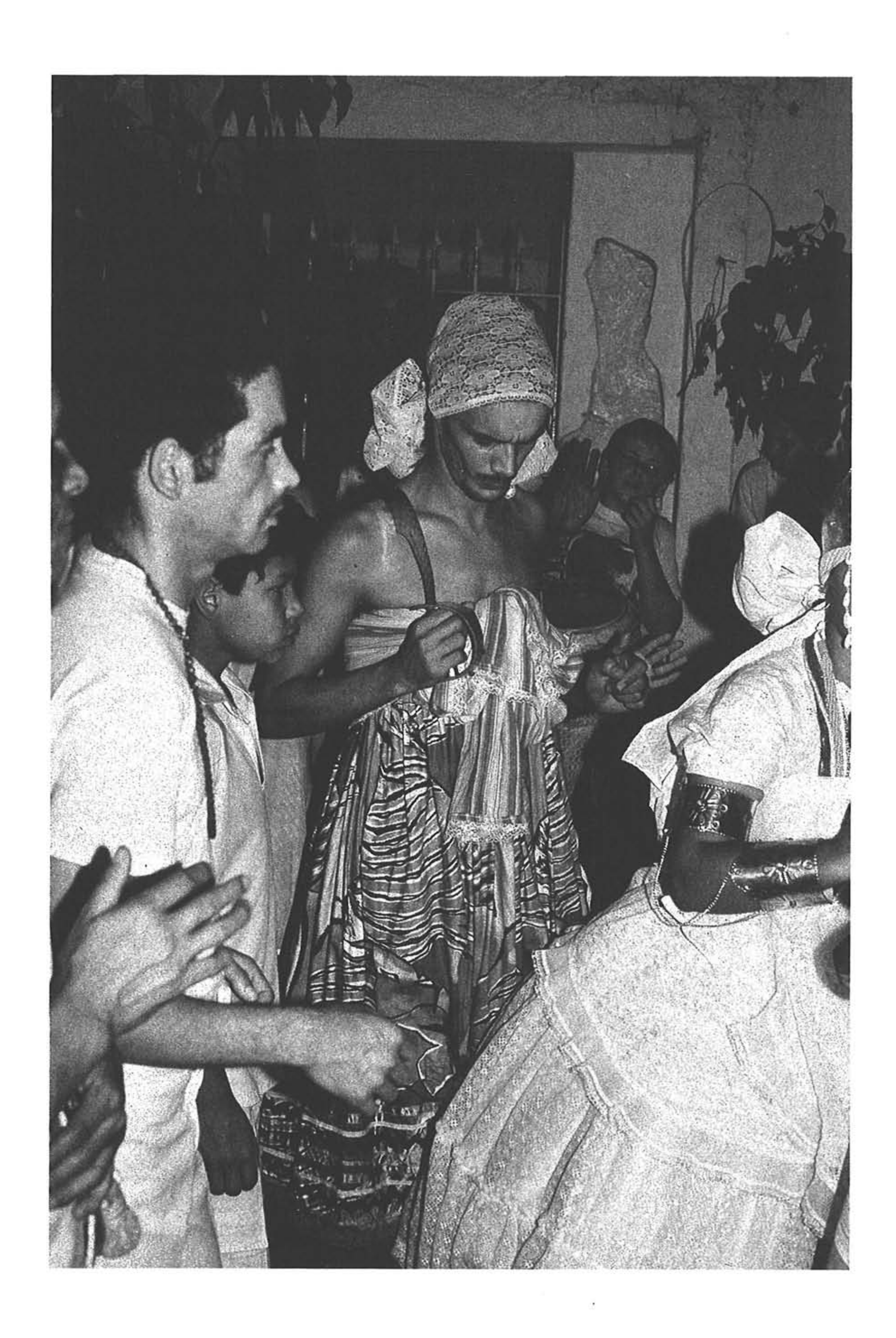
Ya vimos que el paciente era miembro de la Iglesia Presbiteriana. En las últimas décadas, a lo largo de toda la región de los Altos de Chiapas, las iglesias y sectas protestantes han obtenido un gran éxito proselitista entre la población indígena. Y junto con la Iglesia Católica, éstas representan una fuerte amenaza para las prácticas chamánicas, que consideran tratos diabólicos contrarios a la religión. Del texto de Xun P'in se deduce sin dificultad que fueron los hermanos de religión del paciente, sus conflictos internos, los que habían provocado las palabras-jaguar. Las «lecturas» y la «palabra de Dios» son los cantos evangélicos y la Biblia. Estos son, pues, los textos que bajo la forma de palabras-jaguar habían penetrado en el cuerpo y provocado la enfermedad.

Debido a su fuerza las palabras-jaguar no pueden destruirse, sólo extraerse y depositarse en otro lugar. Para ello, Xun P'in utilizó unas hojas de la planta llamada *sitit* (*Vernonia deppeana*). Tomó tres hojas, las pasó cuatro veces frente a la cruz del altar doméstico, haciendo un movimiento en aspa, y a continuación sobre el cuerpo del paciente otras cuatro veces, pronunciando la fórmula siguiente:

lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
mil choj	el jaguar de la muerte
lok'anix choj	¡sal ya jaguar!
max awak'beyix chojil ti'	no pronuncies ya el jaguar de sus labios
max awak'beyix chojil swinkilel	no pronuncies ya el jaguar de su cuerpo
ja ti'ik	de las palabras
ja weik	de los discursos
te chamele	la enfermedad
mach'aa te yakalta	de quien está
wokolejel swikilel	sufriendo en su cuerpo
wokolejel yach'alel	sufriendo en su ternura
baanix choj	vete ya jaguar
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'anix choj	¡sal ya jaguar!
ma awu'unukix bak'et	no es tuya la carne
ma awu'unukix chij	no son tuyas las venas
lok'anix choj	¡sal ya jaguar!
chojil sti'ik	el jaguar de sus labios
chojil sk'opik	el jaguar de sus palabras

bay animailetik	de difuntos
chamenikix	de muertos
lok'anix choj	¡sal ya jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!
lok'an choj	¡sal jaguar!

Con estas palabras el discurso evangélico debía haber pasado a las hojas. Cuando anocheció salió de la casa para enterrarlo en los márgenes de la aldea. Se dice que algunos chamanes las colocan en los cruces de los caminos para que las palabras se introduzcan en un caminante desprevenido, que se las lleve definitivamente. Esto es porque las palabras tienen tendencia a regresar.



Escena de candomblé: el *Iansã* en tierra

El culto al «tío» en las minas bolivianas

Gerardo Fernández Juárez

Cuentan los mineros quechuas potosinos de las alturas y socavones coloniales del «Cerro Rico» que las vetas del preciado mineral de plata tienen un propietario exclusivo: pertenecen al «tío», quien las muestra y esconde a su capricho y voluntad. En tiempo de los incas, según las narraciones populares, no era preciso trabajar tanto para hacerse con los minerales preciosos; a un requerimiento del inca todos los minerales del interior afloraban a la superficie. El inca, al comprobar el interés desaforado de los españoles por el oro y la plata, ordenó a los minerales preciosos esconderse en lo más profundo de la tierra para que sólo con esfuerzo, sacrificio y vidas humanas pudieran ser finalmente alcanzados. Desde entonces la vida del minero está relacionada con los socavones, las interminables galerías, el esfuerzo titánico para extraer el mineral con sus barrenas y percutores; la hoja de coca mascada es un complemento indispensable para adentrarse en las profundidades de estos túneles abiertos por encima de los 4.000 metros de altura. Aroma denso y calor sofocante en el interior, frío glacial en el exterior. El *akulliku* colectivo de las hojas de coca constituye el único respiro que los mineros se permiten a lo largo de la dura jornada en el interior de la explotación. Junto a ellos, formando parte del dominio de los lóbregos túneles anegados por el barro y la oscuridad, está el «tío».

La mina «Santa Rosita» situada en pleno Cerro Rico de Potosí en Bolivia, es explotada actualmente por una pequeña cooperativa de mineros tras el profundo descalabro del sector y la caída de los precios del estaño, que dio lugar durante los años ochenta a traumáticos procesos de reacomodo y relocalización de miles de familias mineras. El socavón, de planta colonial, posee yacimientos en forma de vetas de irregular grosor en las que destaca la presencia de plata y zinc en diferentes concentraciones y pureza. La explotación se lleva a cabo de forma casi artesanal predominando el empleo de cinceles, barrenas y dinamita. El mineral desmenuzado se carga en recipientes que semejan serijos que se portan sobre las espaldas para, finalmente, amontonar los fragmentos de mineral en el exterior de la mina. Cada minero separa el mineral que obtiene de las vetas en el exterior del socavón.

Al final del primer corredor de la mina Santa Rosita se aprecia una figura que a duras penas se distingue entre las tinieblas del socavón. Es «tío» Óscar, más antiguo y pequeño que «tío» César, situado en el segundo nivel, a mayor profundidad de la mina colonial. «Tío» César ha sido testigo de este proceso decadente del sector y observa imperturbable los quehaceres de sus protegidos. Hace unos años una de las principales empresas privadas localizadas en el Cerro Rico encontró una veta de enormes proporciones que no fue violentada durante la explotación colonial. David Almendra, trabajador de la mina Santa Rosita, atribuye al pacto efectuado con el diablo (el «tío») por parte de los directivos de la principal empresa minera que descubrió la «veta Potosí». Según el relato de David, los propietarios sacrificaron varios fetos humanos al «tío» quien les ha correspondido con la monumental veta de plata, de gran pureza, para su explotación exclusiva. El «tío» es el diablo; sin embargo, ningún minero se dirige a él como «demonio» o «diablo»; lo cortés y correcto es tratarle como «tío», fórmula que corresponde a la relación estrecha que los mineros establecen con él.

El diablo, en los Andes, presenta diferenciadas caracterizaciones. El término genérico de *supay* para referirse al demonio, contrasta con otras valoraciones indígenas de cierto talante ambiguo como implica la denominación *saxra* («maligno»). Especialistas sobre las culturas andinas han relacionado en diferentes sectores y épocas la presencia festiva de diablos y demonios con el culto a los difuntos. La representación más consolidada, incluso desde su perspectiva iconográfica, del demonio en los Andes bolivianos corresponde al contexto específico de los danzantes de la «diablada» y al dominio de los mineros y sus diferentes muestras de culto al «tío».

Cada mina o socavón posee uno o varios «tíos», según las dimensiones del yacimiento y sus proporciones. En las minas de mayor desarrollo vertical como la conocida Siglo XX en Norte de Potosí es corriente localizar un «tío» por nivel. Poseen nombres humanos (tío Óscar, tío César, etc.) o bien se identifican por los niveles de trabajo. Los lugares abandonados, donde las faenas se suspendieron hace años, resultan muy peligrosos y dicen que el «tío» de dichos sectores se cobra vidas humanas porque se encuentra hambriento y desatendido. Los accidentes que de vez en cuando salpican la actividad de los mineros de forma trágica se achacan a descuidos en las relaciones cordiales y obligaciones que cada cooperativa, o cada nivel, debe guardar con su correspondiente «tío». Al «tío» es preciso ofrecerle «trago» (alcohol), cigarrillo y hojas de coca cada martes y viernes, antes de iniciar las labores. Igualmente hay que compartir con él, cada martes de *ch'alla* en carnaval, y ofrecer al socavón un «pago», *k'araku* u

ofrenda ceremonial en agosto, la víspera del primero de agosto, consistente en una *wilancha* o sacrificio de sangre de alguna llama o alpaca.

«Tío» César es de mayor porte y prestancia que «tío» Óscar. Se encuentra en el nivel más profundo de Santa Rosita y su poder y prestigio son superiores. Está configurado de barro seco, si bien hay «tíos» elaborados de piedra tallada y madera. El núcleo interno del «tío», a partir del cual se moldea su figura, es de un metal cuya variedad depende del mineral trabajado en el yacimiento. Suele estar sentado en su trono de autoridad puesto que el socavón, el dominio interno de la mina, constituye su reino. «Tío» César posee una talla a escala humana y muestra ciertas deformidades en el cuerpo. Luce bigote y una boca entreabierta dispuesta a recibir el alcohol, la cerveza y los cigarrillos que los mineros le ofrecen. Posee un descomunal pene en erección, muestra inequívoca de la fertilidad que el «tío» supone para el yacimiento. En algunos casos los «tíos» están fabricados de tal forma que esconden un canal interior que pone en contacto la boca con el pene con lo cual, cuando se vierte algún líquido por sus fauces, se desparrama luego a través del pene ante la mirada incrédula de los mineros novatos y las risas y bromas de los veteranos. La cornamenta de «tío» César coincide con el estereotipo de demonio exportado desde España, durante la Colonia, a los Andes. Es uno de los atributos característicos de los «tíos» en las minas bolivianas, si bien adaptado al contexto cultural específico del socavón, en el interior de la mina. El cuerpo del «tío» es desproporcionado, pequeño como en el caso de «tío Oscar», o bien de talla casi humana, como «tío César»; las manos están desplazadas hacia adelante en actitud receptiva de las ofrendas de los mineros. Los pies en contacto con el suelo están calzados con las correspondientes botas mineras; en otras referencias etnográficas, los «tíos» tienen los pies cambiados, el derecho al lado izquierdo y el izquierdo al derecho. El «tío» tiene su contraparte femenina, la «tía» o la «china», figura inspirada en el baile de la «diablada»; en otros casos se dice que la consorte del «tío» es la propia «madre tierra», *Pachamama*, a quien se conoce, en los yacimientos del Norte de Potosí, como «la vieja».

Tío César muestra un tono cobrizo sobre la superficie de su cuerpo que reverbera con la luz que emerge de los guardatojos mineros. En la tradición cristiana el diablo es rojo por su relación con el fuego de la condenación eterna, el pecado y la fuerza de la sangre, aunque puede ser negro e incluso azul. Sin embargo, en los Andes, el color rojo vincula al diablo con la *Pachamama* de la que, según algunas versiones, es su consorte.

Los alrededores donde se encuentra la imagen de «tío» César están repletos de bolos de hojas de coca mascada, cigarrillos a medio fumar y restos

de libaciones ceremoniales que humedecen el suelo a los pies del «tío». Al «tío» le piden los mineros «suerte», protección y alguna que otra veta para ir saliendo adelante.

El interior de la mina pertenece al «tío» y los mineros. Las mujeres, en principio no pueden entrar ya que se considera mal augurio y causa suficiente como para que las vetas desaparezcan; lo mismo sucede si entra algún sacerdote o «tata cura». Las mujeres deben quedar en el exterior de la mina; las que así trabajan recogiendo los restos de mineral entre los desechos son las *phalliris*, con frecuencia, mujeres viudas de mineros fallecidos en el socavón. Las *phalliris* rescatan el mineral que pueden entre los desperdicios del exterior a cambio de una miseria de dinero. En algunas circunstancias especiales las mujeres trabajan en el interior de la mina; son tildadas de «hombrunas» por sus compañeros varones. La normativa de que las mujeres deben permanecer en el exterior de la mina afecta igualmente al campo ceremonial y a las diferentes advocaciones marianas representadas en los parajes mineros y sus entornos.

El hermano de David Almendra pisó una víbora en el interior de la mina lo que le produjo un tremendo sobresalto. Se alarmó en extremo por cuanto a su entender significaba que el «tío» le había elegido para darle en propiedad una veta. A raíz de aquel encuentro el hermano se vuelve como loco cada vez que ve al «tío»; los ojos de «tío César» destellan fuego y no lo puede soportar, describe David. Sin embargo tiene suerte con las vetas por cuanto descubre mucho mineral de calidad al ser el predilecto del «tío».

Las obligaciones ceremoniales con el «tío» son improrrogables; si los mineros y los directivos de las empresas mineras no «pagan» al «tío» cuando corresponde, éste actúa de dos formas: por un lado retira el mineral, esconde las vetas, por otro lado puede cobrarse la deuda con vidas humanas. Así sucedió, según el testimonio del propio David, con los hermanos que descubrieron la «veta Potosí» y se hicieron millonarios; adquirieron una empresa de «flotas» (autocares de línea) que unían las ciudades de Sucre y Potosí. Hicieron pacto con el «tío» entregándole en sacrificio varios fetos humanos, pero se olvidaron de reproducir el pacto cada primer y último viernes de mes en que debían sacrificar al «tío» un gallo rojo en cada ocasión. Por esta circunstancia el «tío» se cobró a cambio decenas de vidas humanas a través de las «flotas» que se accidentaron en el peligroso corredor montañoso existente entre las dos ciudades.

El «pago» al «tío» se realiza especialmente durante el mes de agosto, en concreto la víspera del primero de agosto, momento en que la tierra está «abierta» y acostumbra recibir dones y ofrendas complejas. El mes de

agosto es un período de gran importancia ceremonial en el Altiplano. Es el momento en que para los campesinos aymaras y quechuas de los Andes del Sur, la *Pachamama* se «abre», recibiendo las ofrendas rituales que necesita para recuperar su vigor y fortaleza, una vez transcurrido el invierno. Por eso le dicen en aymara *lakrani phaxi,* «el mes que tiene boca». En agosto las familias aymaras realizan ofrendas ceremoniales en las chacras de cultivo y acuden a las cumbres de los cerros, donde se encuentran los venerados *achachilas*, tutores ceremoniales de la montaña, a realizar las ofrendas y entregar las mesas rituales con la intención de satisfacer el apetito ceremonial que las montañas y la tierra padecen antes de iniciarse el nuevo ciclo productivo; una vez efectuado el ritual, la tierra ya está acondicionada para que comiencen las labores de la siembra en todo el Altiplano a partir de septiembre y octubre. La *Pachamama* se «abre» el mediodía del primero de agosto. Es el momento óptimo para realizar las oblaciones rituales y expresar al mismo tiempo los ruegos y deseos que se esperan obtener a lo largo del año. A la *Pachamama* y a los *achachilas* hay que pedirles, con insistencia y comedimiento que ayuden en el desarrollo del nuevo ciclo agrícola, que no falte la lluvia, que los cultivos crezcan y extiendan sus tonos multicolores en los meses de febrero y marzo, que el envidioso granizo no baile sobre las calaminas ni golpee las sementeras, que se vaya a otras comunidades, junto con la escarcha y la helada, sus flojos hermanos, a robar el fruto del trabajo. Todo depende del éxito de la ofrenda ceremonial, de la elaboración correcta y específica de los platos rituales, de la abundancia y calidad de las aspersiones ceremoniales y, por supuesto, de la acertada solicitud del oficiante ceremonial, quien debe conocer las aficiones culinarias rituales de sus comensales sagrados y rogar por los intereses de sus representados con la apropiada cortesía. En agosto es el propio mundo de los indios quechua y aymara el que aparece abierto a los encantos del pasado; aparecen los «tapados» y tesorillos coloniales, las ciudades de los antiguos *chullpas* y de los incas, así como el «oro vivo», animales de oro que se mueven produciendo fulgores la víspera del primero de agosto. La tierra está abierta, el mundo andino se abre a la presencia de lo antiguo y los propios cuerpos de los campesinos de los Andes son objeto de aperturas indeseables por parte de un personaje de tradición colonial que recorre el altiplano buscando víctimas a las que extraer grasa y sangre: el temible *kharisiri.*

El ofrecimiento ritual de los indios quechua y aymara en las comunidades rurales de los Andes Centrales y del Sur la víspera del primero de agosto, presenta un sentido semejante en las minas quechuas potosinas. Los mineros del oro yungueño pagan a los «socavones» con *mesas* y *wilan-*

chas[1]; en las minas potosinas se renuevan los sacrificios de sangre anuales y los homenajes al «tío». La habitual *wilancha* o sacrificio de sangre de un auquénido (llama o alpaca) presenta diferentes formatos. En ciertas ocasiones se asperja la sangre del animal degollado en la bocamina, directamente sobre la entrada del socavón como puede apreciarse fácilmente en los chorretes negruzcos que se dibujan sobre la roca al coagularse la sangre; otras veces los mineros colocan una llama viva, con los aditamentos de fiesta, sobre una vagoneta, cargada de ofrendas dulces e impregnada en alcohol y querosene que es encendido al tiempo que se empuja el vagón hacia las profundidades de la mina. Los restos del animal sacrificado se entierran como parte del ofrecimiento al socavón, una vez que los oficiantes han participado en el banquete ceremonial con la carne del animal sacrificado. La oblación de la llama suele acompañarse de ofrendas complejas elaboradas con ingredientes dulces alusivos al campo semántico relacionado con el «tío» y su presencia en el interior de la mina; es decir, imágenes de serpientes, sapos, diablos, diablos cornudos en la puerta de la mina, etc, aparecen representados en forma de figuras azucaradas formando parte del conjunto ceremonial que finalmente se quema para que sea degustada su esencia, a través de la fragancia del plato ritual, por el «tío» y sus acólitos en el interior de la mina.

Las formas de relación de los mineros con el «tío» son las habituales en otros contextos de los Andes donde la producción, la salud, el orden familiar y el éxito están asociados a los modelos de reciprocidad existentes entre los seres humanos y los tutores sagrados.

Algunos autores han relacionado el culto al «tío» en las explotaciones mineras bolivianas con *Wari,* una divinidad precolombina relacionada con las profundidades de la tierra[2]. Sin embargo, la apariencia formal del «tío» no es unívoca. En algunos casos la imagen escultórica del «tío» parece extraída de algún manual arqueológico de tipo chavinoide, por la prevalencia otorgada a los colmillos agudos y los ojos saltones; en otros casos, la cornamenta, el pene y su mostacho le aproximan a la estética demoníaca hispana y europea tal y como podemos apreciar en el folklore. Los españoles fueron asociados de manera explícita por las poblaciones indígenas

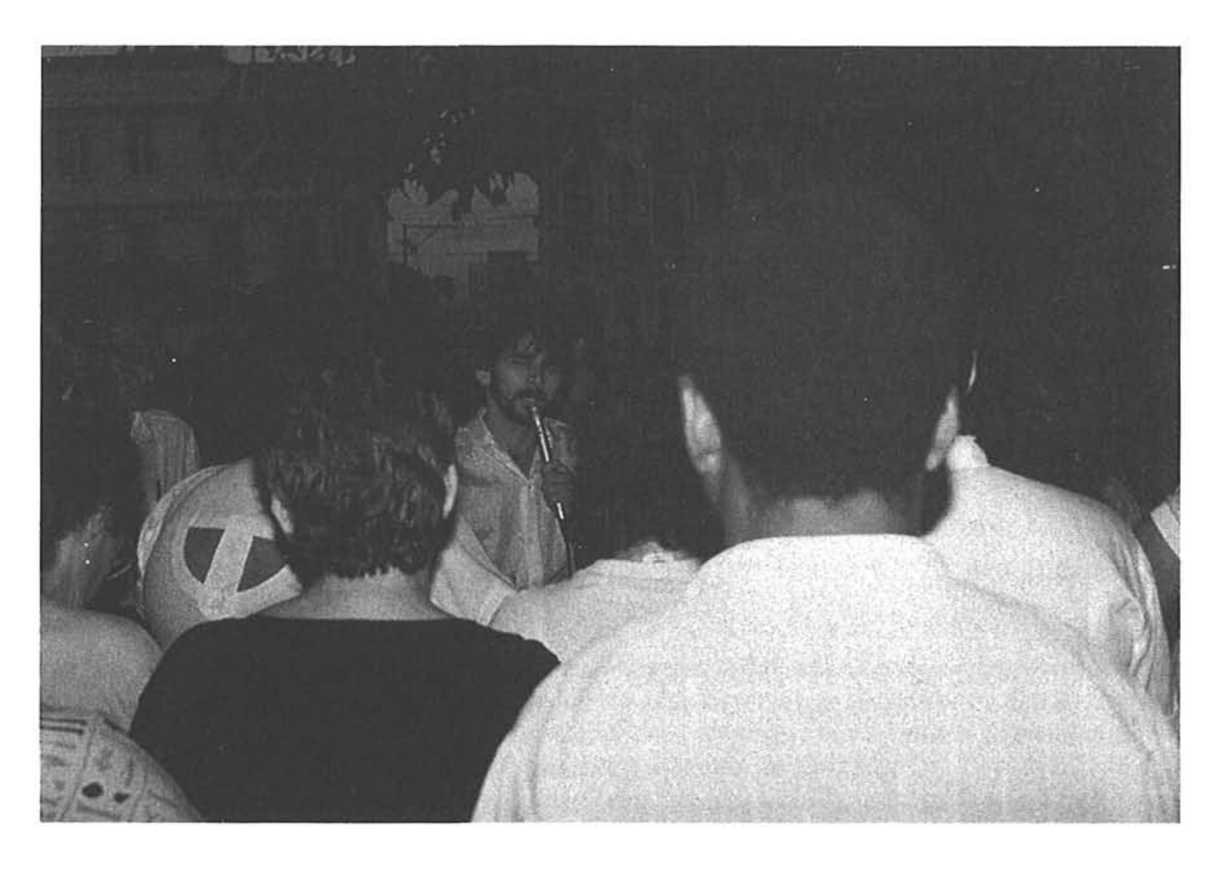
[1] *Las mesas son ofrendas complejas que integran una diferenciada serie de ingredientes que constituyen bienes culinarios y alimenticios destinados de forma específica a los distintos seres tutelares del Altiplano en sus diferentes modalidades culturales. Las ofrendas se queman para que sean degustadas por los comensales sagrados a los que se destinan.*

[2] *La historiadora Thérèse Bouysse- Casagne está investigando las creencias populares europeas sobre personajes que habitan el interior de la tierra, especialmente en relación con las explotaciones mineras, por la incidencia que pudo tener en la aceptación del culto al «tío» y sus equivalentes en las explotaciones mineras de los Andes (comunicación personal).*

andinas con los minerales preciosos. En una de las viñetas de la extensa carta que Guamán Poma escribe al monarca español Felipe III en el año 1615, en relación con los acontecimientos derivados de la conquista del Perú, el contacto entre Huayna Cápac y el español Candia resulta sustancialmente expresivo: «*Cay coritacho micunqi?*» «¿Este es el oro que comes?» pregunta el Inca asombrado en el interés acucioso del español por el oro, a lo que Candia responde afirmativamente. Los españoles son vinculados con el oro y los metales preciosos, dominio, por otra parte, del demonio según corresponde a las «vanas riquezas de este mundo», tal y como eran exhortadas por la prédica de los evangelizadores de Indias. Por otro lado, la ambición desmedida de los españoles y su comportamiento para con los indios provocó el que los propios encomenderos empezaran a ser considerados en las pláticas de los franciscanos y otras órdenes religiosas como diablos y demonios de los que había que proteger a los propios indios, como refleja el propio fray Bartolomé de las Casas. La persistencia en identificar a los seres maléficos y demoníacos con los españoles, tal vez pueda aportar alguna luz que justifique la apariencia mestiza de buena parte de los «diablos» amerindios, grandes o pequeños, pero de aspecto sonrosado, cuerpos orondos y denso mostacho más allá de la mera identificación étnica con el poder y la autoridad.



Altar de Umbanda



Prédica pentecostal en una plaza pública

Morir tres días
Una manera maya chortí de conocer cómo es el «estilo de Dios» y el estilo de los hombres

Julián López García

Una preocupación central en los hombres parece ser la de confirmar que yo, nosotros, nuestras relaciones y las relaciones que mantenemos con la naturaleza se conducen y son como deben conducirse y ser; confirmar que no hay desorientaciones, confirmar que aún cambiando la dirección, se sigue el rumbo correcto. A uno de los ámbitos donde se producen las confirmaciones, al mundo de los muertos, van con cierta asiduidad, para regresar al poco tiempo, algunos indígenas mayas-chortí del oriente de Guatemala. De esos viajes al mundo de los muertos y de los correlatos sociales que implican trata este artículo.

Casi sin proponérmelo, pues en realidad era otro el asunto de mi trabajo en la región maya-chortí del oriente de Guatemala, lo cierto es que llegué a recopilar hasta once relatos de «difuntos» que cuentan su visita al mundo (más bien los posibles mundos) donde van los muertos. La mayoría de ellos narrados por los propios muertos-resucitados y acaecidos en un pasado no muy lejano, lo que da idea de la contemporaneidad de éstas.

Los mayas-chortí se refieren a estos viajes como visitas a la Gloria. Un lugar donde viven Dios, los Hombres Trabajadores –los ángeles– y los santos que comparten estancia con las «almitas buenas», aquellas que tras la muerte «ganan» la Gloria, tienen allí su aposento. En realidad, aunque se dice que es una visita a la Gloria, se trata de un viaje más amplio, es un viaje en el que se conoce además el mundo que habitarán las almas malas, las de los hombres que no han ganado la Gloria y que muchos, por influencia del catolicismo, llaman el Infierno.

Se trata, como he indicado, de un viaje hacia lo que hay tras la muerte y, por tanto precisa que quien lo hace «muera». Pero, evidentemente, si se conocen esos viajes es porque el viajero vuelve para contarlos. Es un viaje de ida y vuelta: el muerto resucita generalmente, se dice a los tres días.

Todos los relatos siguen un esquema más o menos parecido: en primer lugar se cuenta cómo la persona, generalmente enferma y postrada en el lecho, deja de respirar y muere. El difunto, su alma, sale del cuerpo y ve cómo los familiares y allegados se lamentan y lloran. Se inicia el viaje siguiendo una senda por la que caminan otras almas, desorientadas y con

incertidumbre, esperando que les señalen cuál es su destino, dónde está su definitivo aposento, su «traspatio». En fila, estas almas van llegando a un lugar donde hay una reina o un «puertero» personificado como San Pedro de Gloria o San Antonio Mandarín, que va separando a las almas buenas de las almas malas: unos entran en la Gloria y otros «van para abajo». Cuando le toca el turno al alma del protagonista del relato, es advertido por el «puertero» de que su día no ha llegado todavía, se le indica que está ahí sólo para observar «cómo es el estilo de Dios», aquello que le gusta y lo que le disgusta, cómo es la vida en la Gloria y cómo es la vida de los que no ganan la Gloria; él tiene licencia para observarlo todo y preguntar al «centinela» que lo va acompañando en la visita. El muerto, en efecto, divisa la Gloria y también el lugar donde están las almas malas. Pasea, observa, pregunta al «centinela» y obtiene respuestas de éste. Tras su paseo se le invita a regresar conminándole a «noticiar», a pregonar en el mundo, a su vuelta, lo que ha visto. El muerto regresa a su cuerpo y revive.

Cuando el muerto ha revivido, todo su afán en el mundo es contarlo en unos relatos en los que se conjunta la observación del protagonista con las explicaciones que va dando el centinela a sus preguntas. Y ¿qué es lo que ven y cuentan estos muertos-resucitados? Cabe decir al respecto que los relatos no son coincidentes en todos sus extremos, incluso entre alguno de ellos hay diferencias tan destacadas que dan pie a entender cómo los universos morales cambian.

En primer lugar se describe el viaje hasta la puerta; se trata de un viaje difícil, por estrechas sendas, cruzando ríos por puentes o por cables, chocándose unas almas con otras en un barullo casi asfixiante. Desde la puerta ya se divisa la Gloria y el mundo de abajo o Infierno. La Gloria es descrita bien como lugar de lindos paisajes y jardines, con bonitas flores y olores fragantes, o bien como una ciudad en el ajetreo de una constante construcción para acoger nuevas almas: «... era un campo que no tenía fin, planada... Allí había también en ese lugar albañiles y carpinteros, levantando casas, haciendo mesas, haciendo puertas y mujeres moliendo, mujeres tejiendo, mujeres allí haciendo ollas...» En el mundo de abajo destaca la presencia del fuego al que son arrojadas las almas malas tras ser digeridas por el diablo o la «sirpienta» que allí está.

Pero más que en los paisajes el interés y la atención del visitante se fija en los personajes que ve: reconoce a los que no son almas: en la Gloria, a Cristo crucificado o San Pedro o San Antonio o Santiago; en el Infierno, al Diablo o a la «sirpienta». Pero sobre todo se sorprende por las poses y diferentes presencias de las almas que «van ganando el Infierno». Efectivamente, no se repara tanto en las almas buenas en la Gloria, pues parecen

estar apenas indiferenciadas: viendo una se ven todas, en poses beatíficas, vestidas de blanco y haciendo distintas labores como en el mundo. En el Infierno, en cambio, las diferencias entre las almas que allí viven son muchas y el relato se extiende en ellas, reproduciéndose el diálogo que mantiene el visitante con el centinela que lo acompaña. Ante alguna de estas almas malas, el muerto pregunta ¿quién es ese, por qué está así? y el centinela responde y explicita las razones de sus poses determinadas. Ahí están los «malobristas», los brujos y hechiceros, los mezquinos, los noveleros y chismosos, los matadores y los matados, los ladrones, los «mujereros», los «maldicioneros» o los «fiesteros», cada quien en diferente actitud que retrata la causa de su mala obra en el mundo. No todos aparecen en todos los relatos y no todos merecen la misma extensión explicativa por parte del centinela.

De esas galerías de tipos hay tres que a mi juicio merecen un análisis más detallado: el mezquino, el novelero y el «fiestero» (aquel a quien le gusta beber y bailar). Destaco los dos primeros tipos porque su presencia provoca las más asombradas preguntas y genera las más densas explicaciones por parte del centinela en todos los relatos, y respecto a ellos hay un destacado acuerdo sobre sus comportamientos. Destaco al «fiestero» porque es el personaje más controvertido en los relatos: para algunos es un tipo que vive y disfruta en la Gloria, para otros es un claro habitante del Infierno.

El mezquino, como digo, es uno de los tipos más característicos en las visitas al mundo de los muertos. Es un tipo, además, que aparece con un perfil similar en los relatos: está en el infierno con un *guacal*, un recipiente de calabaza, lleno de comida o bebida que ofrece a quienes pasan cerca pero cuando éstos miran el *guacal* se encuentran que éste está lleno de gusanos y lo desprecian. El visitante, ignorante de quién es ese tipo y por qué está en esa pose, inquiere al vigilante que lo acompaña que responde: «Esos son ruines, mezquinos... si tienen una cosa y no la quieren vender o no regalan a otra persona, ese en la otra vida ya no recibe nada porque es un gusanero lo que tiene; el mandarín no quiere tampoco que lo reciba uno. Una persona que tiene fresco de chicha y al llegar un paseante, pronto lo embroca, lo esconde para no regalar, en la otra vida es un gusanero lo que tiene en el jarro, porque no hizo su regalía, como no convidaba en el mundo, aquí no tiene permiso... Por eso hay que hacer aquí en la tierra, hay que extender la mano, hay que regalar: si hay chilate, regalar un traguito de chilate a otra persona».

Otro de los personajes habitualmente repetidos es el del novelero. Novelero es aquel a quien le gusta inventar noticias, falsear la realidad o distorsionarla y no conforme con esto, pregonar esas falacias. El visitante en la

Gloria siempre repara en este personaje: está completamente paralizado, sorprende que no sólo su cuerpo esté inmóvil sino también su rostro estático, con los ojos bien abiertos pero inmutables; sólo destaca en ese rostro una gran lengua que sale y se mueve como la de una serpiente ¿ese quién es?, pregunta al centinela; ese es el novelero, el chismoso, el mentiroso «que les gusta contar mentiras en contra de otros, ahí están, las grandes lenguas... platican ellos con la gran lengua afuera... esos son los noveleros, le hacen burla a otra gente, ahí están, esos son, ya ni parpadean, así nomás lo miran a uno...».

El tipo «fiestero» siempre aparece en los relatos y siempre con un perfil parecido: es una persona alegre que está tocando guitarra o violín o acordeón; a veces bailando, ya sean bailes de fiesta tradicionales o rancheras. Es frecuente, además, que este fiestero se vea consumiendo alcohol, tanto chicha como cerveza. Sin embargo el consenso se rompe sobre su ubicación: algunos lo ven en la Gloria y otros en el Infierno. Por ejemplo, Don Ricardo López, de la Aldea Tunucó Arriba comenta así la presencia de la fiesta y del «fiestero» en la Gloria: «Allá tú estás contento, echás tu baile en la cantina y tenés una botella de vino, ya viene uno: ¿no quiere? o si sos bailador: ¿echás un baile, amigo?, como tenés tu amigo acá, tenés arriba... como cantina mirás aquí, más cantina hay allá, hay acordeones y hay violines, allí hay alegría, usted... allí están con su *guacalito*, un traguito, un traguito... ya están contentos... hay mujeral y hay personas grandes; está aquella cantina como mirás en Jocotán [la cabecera municipal de la región], allá estás contento, comprás una tu cerveza, vas cantando... así es en la Gloria».

A muy pocos kilómetros de Tunucó encontramos relatos completamente distintos acerca de la ubicación y valor del «fiestero»: «Estuve tres días mortajado... vi que los chupadores [bebedores], los que son mujereros, esos van partidas... se van por la izquierda, por una calle como carretera bien cementada, cementado el camino. Entonces los que van para arriba, aquí a la derecha. Yo me admiro, que esas gentes van con sus botellas de vino, con sus cervezas, con sus guitarras (parece que los que tocan guitarra no es bueno, esos van para abajo, es para el diablo la guitarra). Pedí que me dijeran el camino a mí. Uno que allá está me dijo así, hasta la puerta: aquí está la centinela que va apartando la gente. El de buen corazón a la derecha, el que no, para abajo: van con sus botellas de vino, sus cervezas, chupando...».

Como decía al principio, en el fondo, con estas visitas los chortís esperan confirmaciones acerca de la bondad de las cosas que hacen. Así, podríamos decir que las «noticias» que generan los viajes aluden al tiempo que al estilo de Dios, al estilo de los hombres. Un estilo de los hombres que precisa ser cualificado y así ratificar la necesidad de no ser ruines y regalar comi-

da, de no ser chismosos y usar las palabras convenientemente. Pero un estilo también voluble, tensionado, sin completo consenso y en busca de decantaciones sobre, por ejemplo, cuál debe ser el papel de la fiesta y el alcohol en la vida social.

Como cabría esperar, el hecho de que el mezquino sea un tipo que genera la máxima repulsión en el mundo de los muertos nos permite reconocer que la mezquindad y ruindad en la cultura chortí sean uno de los antivalores más claramente destacados. En efecto, para muchos chortís la ruindad de la gente, su falta de generosidad, es uno de los mayores defectos que alguien puede tener. Ser mezquino no sólo es un defecto personal sino también un peligro social.

La integración social en las comunidades chortís es precaria por varias razones. En primer lugar por la dispersión de las casas que se establecen aisladas o en pequeñas agrupaciones de dos o tres; en segundo lugar porque no hay lugares de obligado encuentro: no existe, por ejemplo, un único manantial donde aprovisionarse de agua sino que en todas las aldeas hay varios, no hay un centro ceremonial donde se acuda en común y sistemáticamente, no hay tierras comunales y ni siquiera se da un liderazgo compartido (el alcalde pedáneo o el comisionado militar no tienen el necesario consenso y otros posibles líderes, como catequistas, curanderos o coordinadores de proyectos, lo son sólo de parcialidades dentro de la comunidad). Si a ese tipo de configuración espacial, ceremonial y política, se añadiese la idea del individualismo como un bien social, al que sin duda puede conducir la mezquindad, se dificultaría enormemente la creación de una comunidad en todos los sentidos, pero principalmente en el sentido moral. Encontraríamos una condensación de ideología endogámica que, seguramente, imposibilitaría la existencia. Los peligros de la extrema atomización se solventan con prácticas culturales que generan una topografía reticular e integrada, una red de caminos imaginarios que conectan unas casas con otras, conocidas o desconocidas, y que permiten crear la idea de comunidad.

La red se gesta y se recrea continuamente a partir de acontecimientos de trascendencia social que vinculan a dos personas o dos familias, sobre todo las visitas entre dos familias que preceden y siguen a un casamiento e, igualmente, las visitas previas y posteriores a la presentación ceremonial de un ahijado ante su compadre (el *recubal*). Todas esas trascendentales visitas, generalmente realizadas por intermediarios rituales (los «personeros»), implican envíos de comida; el «personero» que lleva un mensaje va cargado igualmente de comida. Lo realmente interesante a mi juicio es que el tipo de comida que se envía y la cantidad obligan al receptor a no ser mezquino y provoca que en vez de generar una relación diádica (por ejemplo

la de la familia del novio con la familia de la novia) genere una vinculación amplia y, como he dicho, reticular. La estrategia es simple: ofrecer al que va a recibir mucha comida y con una característica especial, que sea comida rápidamente perecedera. En un *recubal*, por ejemplo, se regalan dos chumpes (pavos), que pueden pesar más de cinco kilos ya medio cocidos; tres grandes recipientes de atol que pueden sumar cincuenta o sesenta litros y un gran barco (recipiente de calabaza) de tortillas donde van más de doscientas. Evidentemente la familia del padrino que recibe ese regalo, no puede comer todo eso ni tampoco puede conservarlo. Al enviar los pavos medio cocidos se obliga a los compadres a tamalearlos rápidamente y a repartir tamales entre vecinos y conocidos porque si no a los dos días se arruinaría la carne; el atol si no se consume en un día se agria en exceso y es incomestible y lo mismo sucede con la tortilla si no se consume en uno o dos días: se endurece y pierde su emotividad y valor. De tal manera que según el tipo de alimento que se entrega en esas celebraciones se evita tener tentaciones de ruindad. El correlato social es evidente: en una celebración como el *recubal* pueden comulgar en una comida, que aparentemente refrenda un vínculo diádico, más de cien personas. La tesitura en que se pone al que la recibe (el futuro compadre) es clara: o reparte o se le pudre la comida, se llena de gusanos. Parece, pues, que en la figura del mezquino adquiere sentido el significado de la metáfora de la corrupción alimenticia: la comida que no se regala a otros, se pudre, como la sociedad que no hace «regalías» acaba desintegrándose en soledad. La figura igualmente repulsiva del novelero y chismoso permite también entender el cuestionamiento que se hace acerca del valor simbólico de las palabras.

Hemos hablado de la retícula moral que se crea con la circulación de comida, pero tan importante como ésta es la circulación de palabras y del mismo modo que es preciso usar un tipo de comidas que eviten tentaciones individualistas, es necesario emplear palabras igualmente pertinentes para conjuntar y agradar.

El perfil de la palabra pertinente se adivina ya en los rituales chortís previos al nacimiento de un niño. En ellos se pide que nazca «bien bonito y platicón», que no sea «vergüenzudo ni corajudo» y también que no nazca tímido ni tartamudo; se pide para que sea «buena sangre» como expresión clara de que hablará respetuosamente a los mayores, será tranquilo y discreto en sus juicios. Un niño o en general una persona «mala sangre» es aquella pendenciera, caprichosa o irrespetuosa. La palabra justa y medida se relaciona con tener «buena sangre» mientras que el mal uso de la palabra por exceso (gritos «sin modo», chismes, burlas, insultos) o por defecto (tartamudez o timidez) se conecta con la «mala sangre».

Si la palabra pertinente ayuda a crear esa comunidad moral, el chisme, la burla, el insulto (la palabra «pesada») anulan el efecto de conjunción; son, por el contrario, disyuntoras; provocan enfrentamientos y rupturas que en comunidades donde la integración es tan precaria no se deben consentir. Don Simeón usaba como metáfora explicativa el efecto de la sal en un plato para distinguir un tipo de palabras del otro y demostrar cómo unas logran pegar y otras desapegan: «...hay mucha gente que dice está platicando que ni siquiera sal tienen sus palabras. Quiere decir pues que no le busca uno el lado como agradar al otro con sus palabras; eso dicen palabras desabridas, quiere decir que no tomó ni respeto nada. Una comida sin olor es igual, es como comer sin sal. Una persona que tiene cuidado, esté quien esté, no ofende a ninguno con sus palabras, es una palabra agradable; ahora una palabra desabrida es que no se está hablando con agrado, que se está hablando pesado. Amable es el señor que platica en confianza, le da la confianza a uno, no es bravo. Si la persona platica con una su sonrisita así es claro que a la gente le entra, se acerca más, le da la confianza. Si la señora o el señor es puro militar, serio, no llega; los que lo oyen tal vez se alejan. Si la persona da la confianza seguro que los que están por allá se arriman a oír. Las personas que sí tienen su cualidad, dan la confianza con las palabras, las personas se pegan. Igual la comida; estuvo agradable, cuando estuvo sabrosa, estuvo buena».

De esta manera al destacar la presencia especialmente repulsiva del mezquino y del chismoso «novelero» en el mundo de los muertos estoy destacando el valor central del compartir comidas y palabras de un tipo determinado en el mundo de los vivos. Sin embargo no todo es consenso y la figura del «fiestero» en la Gloria o en el Infierno nos permitirá decir algo acerca del cambio. La contradicción en torno a la ubicación del fiestero, de la música, del baile y del alcohol, sin duda se conecta con el conflicto moral realmente operativo en las aldeas en torno al sentido y los perfiles de la fiesta.

En la zona chortí están chocando dos modelos. Uno que entiende la música, el baile y el consumo de alcohol como algo esencialmente bueno y saludable, que aprecia la exposición de los sentidos en su punto álgido. Son necesarios engrasantes sociales. La fiesta con música, alcohol y baile indica que el bienestar del cuerpo está relacionado, podríamos decir, con el bienestar y el disfrute del ánima. El otro modelo, por el contrario, va en contra de ese tipo de fiestas donde corre la chicha y los bailes se prolongan hasta la madrugada y se aducen razones en un sentido muy parecido: si lo que se pretende con la fiesta es conjuntar familias y comunidad ese tipo de fiestas «alegres» consiguen todo lo contrario: los fiesteros se emborrachan

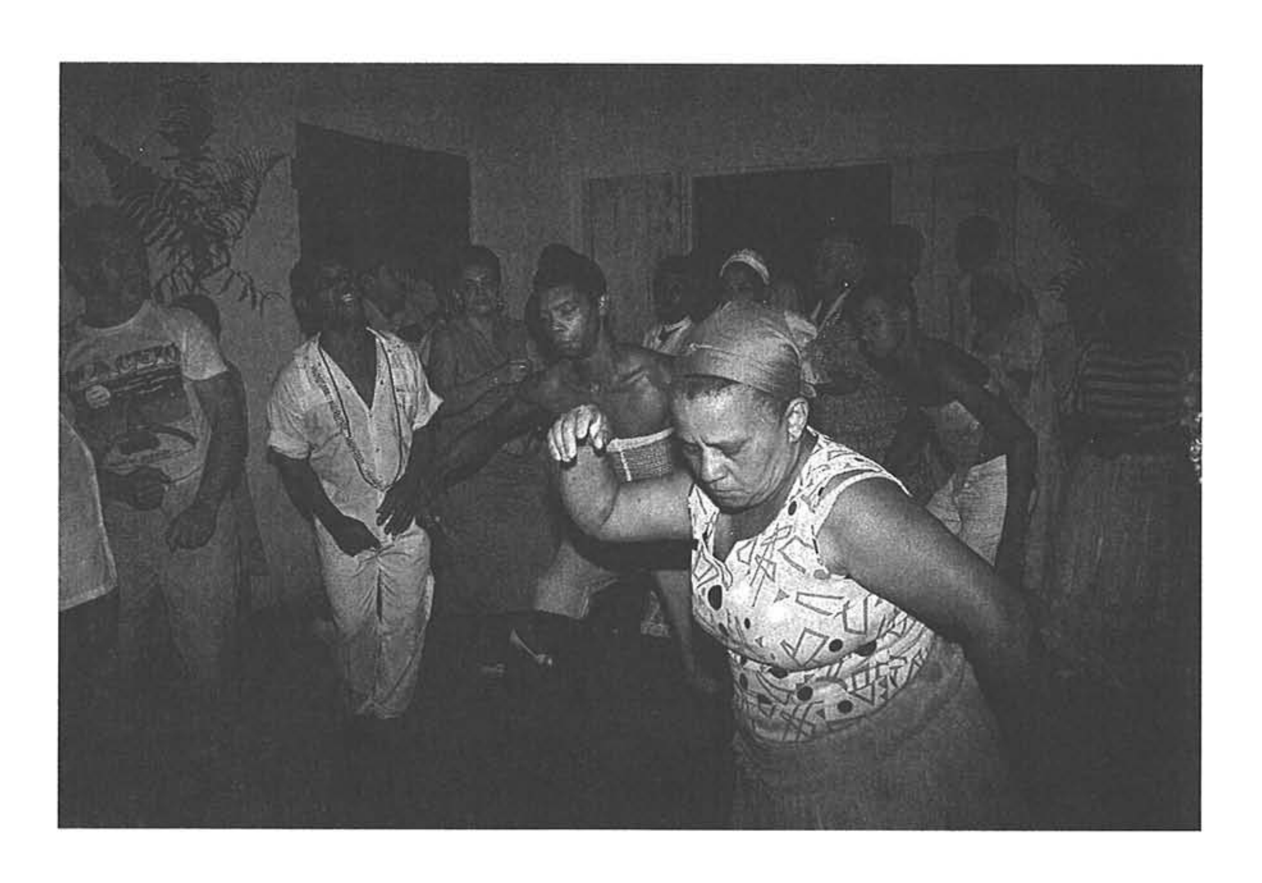
y pelean entre sí, el dinero necesario para la armonía y el sustento familiar se dilapida en una noche y se convierte en el germen de conflictos en la casa. En otras palabras el alcohol y el baile, lejos de conjuntar, rompen. En realidad suceden ambas cosas: hay fiestas que terminan con abrazos y lloros de emoción entre borrachos, contentos y agradecidos de encontrarse así hermanados y también hay fiestas que terminan a machetazos. El énfasis por destacar en los discursos uno u otro lado de la fiesta depende de recursos sobre el olvido y la memoria, depende de las diferentes fuentes de inspiración de los discursos.

Las fuentes de inspiración para defender uno u otro modelo son distintas. En la zona chortí se distinguen comunidades o agrupaciones dentro de éstas, incluso personas dentro de éstas, que se inspiran para dar sentido a sus acciones fundamentalmente (y en concreto para dar un sentido a la fiesta) en ecos de voces que vienen del pasado, en eso que se ha llamado tradición oral. En estas comunidades, por ejemplo, se recurre a rezadores o rosarieros que son llamados «del otro siglo». Consideran que éstos son mejores y que su competencia se basa en su memoria, en que rezan «a puro memorial», lo que sugiere que pueden rezar oraciones más antiguas («los alabaditos de antes»). También se valora la rapidez del rezo, el temple de la voz y la capacidad para rezar «elevadito», es decir, rezar cantando para así motivar a los que participan en la oración a cantar más alto. Los rezadores nuevos, modernos, son «de libro»; rezan inspirándose en lo que dice el libro de oraciones, que leen mientras rezan. Para los aldeanos que confían en rezadores «del otro siglo», el rezar con libro es una señal de incompetencia; muchos se preguntan «¿qué pasaría si olvida el libro en su casa o lo pierde en el camino? ¿ya no podemos platicar con Dios?». Además, en los libros no aparecen las introducciones, la presentación del rezo y su motivo y si se hacen son genéricas. Por el contrario, las comunidades que prefieren este tipo de rezadores consideran un valor que la palabra se vea, que esté ahí y que no pueda ser inventada; las palabras asentadas en el libro evitan las contingencias consideradas caprichosas del otro tipo de rezadores. Además, están las imágenes que en muchos casos ilustran los libros de oraciones y que le dan un valor añadido; la imagen corrobora la veracidad de lo que se dice, elimina atisbos de duda. Es llamativo que en las comunidades más proclives a los rezadores de libro se dé un intenso gusto por acaparar imágenes de todo tipo, de periódicos, de revistas y sobre todo imágenes sagradas que se compran en puestos callejeros de la cabecera municipal o en Esquipulas. Imágenes del Sagrado Corazón, de la Última Cena o de cualquier Santo. Hay una especialmente atrayente que refleja el juicio y la separación de las ánimas. La imagen tiene la siguiente leyenda: «Carga

¡oh mortal! la cruz del sacrificio, sígueme en el camino de la gracia, que yo conduzco al cielo a aquel que el vicio juró odiar y evitar con fe y constancia. Mas el que por sendero ancho camina e infeliz e insensato en su ignorancia gozar sin trabas piensa y determina, pagará en el Infierno tal audacia».

Que los relatos acerca de Gloria como lugar de fiesta, alcohol, música y baile procedan, básicamente, de una de las comunidades donde más rezadores «del otro siglo» hay, Tunucó Arriba, corrobora la sugestión que estoy defendiendo. Lo que afirmo, en todo caso, sería pertinente para entender el papel del «fiestero», pero no quiero decir que, al extenderse el uso del libro de oraciones y el tipo de rezadores que trabajan con él, se vayan a provocar efectos seguros en el mundo de los muertos. Aunque lo quiera el libro, en otros casos, el mundo de los muertos no cambia y sigue conduciéndose según ecos que vienen de la memoria. Por ejemplo: el libro también dice (y los predicadores y nuevos catequistas) que determinadas donaciones en forma de comida son ejemplo de maneras de ser supersticiosas, mostrencas, como aquellas ofrendas alimenticias que se hacen a la Tierra o a los Hombres Trabajadores (los ángeles) y aunque lo dice, estas prácticas continúan con poca alteración. En un mismo contexto sucede que a veces las palabras escritas tienen la fuerza de hacer reales los mundos, pero en otros casos las palabras venidas de la memoria son las que poseen la fuerza constructora.

En el mundo de los muertos chortí resuenan voces llegadas de un tiempo remoto («del otro siglo») y voces que se saben más modernas y que proceden de los libros. Voces de diferente intensidad y de distinto aprecio; voces que se asumen o se desprecian no sólo por las cualidades intrínsecas de las mismas sino también por la diferencial configuración de los oídos que acuden a recogerlas. A veces las palabras que se escuchan en aquel mundo rompen y cambian estructuras auditivas, lo que implica que en el viaje de vuelta los muertos puedan llegar con discursos novedosos, pero otras veces los oídos, acostumbrados a otras resonancias, se hacen sordos y las palabras que se escuchan no logran violentarlos ni, por tanto, alterar discursos preexistentes. Los chortí que «mueren tres días» y trajinan en sus viajes de ida y vuelta con palabras, dan pistas sobre por qué determinadas palabras consiguen dar sentidos nuevos al mundo y otras apenas logran alterarlo.



Sesión de candomblé



Adivinación por conchillas de *búzios* (Sao Paulo)

Viajes espirituales en el Puerto de Veracruz (México)

Juan Antonio Flores Martos

> *Yo no partí de un puerto conocido. Ni sé hoy qué puerto era, porque todavía no he estado allí. Tampoco, igualmente, el propósito ritual de mi viaje era ir en demanda de puertos inexistentes –puertos que fuesen tan sólo el entrar-hacia-puertos; ensenadas olvidadas de ríos, estrechos entre ciudades irreprensiblemente irreales. Pensáis, sin duda, al leerme, que mis palabras son absurdas. Es que nunca habéis viajado como yo.*
>
> *¿Partí yo? Yo no os juraría que partí. Me encontré en otras partes, en otros puertos, pasé por puertos que no eran aquélla, aunque ni aquélla ni ésas fueran ciudades ningunas. Juraros que fui yo quien partió y no el paisaje, que fui yo quien visitó otras tierras y no ellas las que me visitaron –no puedo hacéroslo...*
>
> *...He visitado Nuevas Europas, y Constantinoplas otras han acogido mi llegada velera en Bósforos falsos. ¿De llegada velera os espantáis? Es como lo digo, así mismo. El vapor en que partí llegó hecho un barco de vela al puerto [...] Que esto es imposible, decís. Por eso me ha sucedido.*
>
> Fernando Pessoa: *Viaje nunca hecho.*

El fragmento anterior podrían suscribirlo algunos de mis informantes del Puerto de Veracruz (Juanos, George, Concepción Posadas, doña Mode, Betty), gentes que continúan viajando guiados por su imaginación cultural, de forma espiritual y en ocasiones encarnada, visitando otros países, ciudades, tiempos y cuerpos, pero también recibiendo como una visita o una irrupción las imágenes, sueños y espíritus procedentes de aquellos territorios ignotos. Ellos también partieron de un puerto desconocido, aunque sea en él donde habitan, y sólo tras visitar esos puertos lejanos, «Nuevas Europas» y «Constantinoplas», llegan a ubicar mejor la ciudad-puerto de la que forman parte, y también sus fisiologías, herencias y deseos.

Una regularidad en las sociedades caribeñas, entre las que se encuadra Veracruz por sus características sociales, estéticas y culturales –aunque situada geográficamente en el Golfo de México–, es el lugar concedido a la experiencia del viaje, a la rememoración e invención de diferentes viajes que han influido en su conformación poblacional y cultural (desde

China, Siria-Líbano, África, Europa, India, Estados Unidos), y la producción de innumerables relatos de viajes –más «reales», «oníricos» o «espirituales»–, en los que se perfila una singular imaginación sobre diferentes *otros* (chinos, geishas, cubanos, españoles, neoyorquinos, indígenas de municipios y selvas del estado, *naguales*, palestinos...). Los trabajos de los especialistas en este área sociocultural, coinciden en que la memoria del Caribe estaría configurada por el viaje, y en considerar a éste como un asunto privilegiado en su constitución cultural.

Con la lectura de *Las Antillas: fragmentos de una memoria épica*, del poeta antillano Derek Walcott, resulta posible comprender algo de la naturaleza y complejidad de las sociedades caribeñas. No se trata sólo de que éstas posean una identidad fragmentada por las culturas y sociedades que en su momento dejaron un aporte significativo en sus ciudades, sino que además poseen fragmentos identitarios, ecos de voces y culturas lejanas, no recordadas sino «inventadas».

La cultura urbana veracruzana ha sido abordada en mi investigación[1] no solamente desde una perspectiva histórica, sino también estética, en especial buscando analizar la posición que ocupa la alteridad en la ciudad y su carnaval, y en un singular *panteón de espíritus carnavalizado*, y todo ello vinculado al papel que la ensoñación y la imaginación juegan en las sociedades caribeñas. Así, las conversaciones, historias y creaciones sensibles de Veracruz no subrayan tanto una memoria cultural o fisiológica de España, Europa, China, Japón, Líbano o África, sino más bien los ecos erráticos de una memoria efímera, manufacturada inspirándose en las mercancías, imágenes y palabras de los medios de comunicación local, y nutriéndose de las redes globales de estereotipación imaginaria de Occidente.

Hablar de tránsitos corporales, espirituales e identitarios amerindios y americanos, ladinos y urbanos, supone tener presente el nomadismo étnico y cultural gestado hace siglos en las ciudades y puertos del Mediterráneo, una multiforme y estratégica «identidad de caravana» o del viaje. Así, considero a la ciudad-puerto de Veracruz como un territorio interesante para estudiar las identidades en tránsito a finales del siglo XX que, sin compartir todos los rasgos de los *no lugares* que Marc Augé ha perfilado como diseminados por la geografía de un mundo postindustrial, condensan un imaginario haz de identidades «portuario». Este haz se halla conformado por un trabajo cultural –de memoria cultural, pero también morfológico y

[1] Portales de múcara. Una etnografía del Puerto de Veracruz. *Tesis doctoral en Antropología Social, Facultad de CC.Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, octubre 1999 (próxima publicación).*

plástico– orientado a elaborar taxonomías, a la simulación de identidades experimentadas o probadas parcial y fragmentariamente, a la manera de un traje, a través fundamentalmente del mundo de su omnipresente carnaval y del mundo espiritual, en sus rituales de trance, posesión y videncia espiritual.

En los tiempos actuales, donde los flujos migratorios de personas, mercancías e imágenes influyen en la desterritorialización y la descontextualización cultural, los antropólogos nos vemos compelidos a ensayar trabajos que traten de contextualizar y diseccionar la peculiar combinatoria que se despliega entre los motivos de lo local y lo global, de la tradición y la modernidad, de lo exótico y lo cercano, en un determinado campo –ya sea éste una aldea, un pueblo, una ciudad o un individuo–.

Las gentes de Veracruz, en su condición de miembros de una sociedad porteña y abierta al tránsito de fisiologías individuales y culturales, y mercancías, constituyen unos informantes excepcionalmente capacitados y atraídos por la producción de relatos de viajes –que describen territorios y países lejanos– de diferentes clases: ya sean éstos viajes reales (como marineros al Japón o a puertos del Lejano Oriente), o narrativas de viajes más o menos imaginarias (sueños, viajes y videncias espirituales). Componiendo este panorama veracruzano atravesado por diversos nomadeos, resalta el fenómeno de los *viajes espirituales*, en los que algunos interlocutores veracruzanos describen –a veces refiriéndose a ellos como «sueños», pero manteniendo la conciencia de que son otra cosa distinta a los sueños usuales– culturas y ciudades lejanas: ciudades de Estados Unidos (Boston, Nueva York), los Lugares Santos de los pasajes bíblicos, una ciudad amurallada hindú, una tienda desabastecida o un zoológico de La Habana, pueblos españoles o la Gran Vía de Madrid –con una descripción pormenorizada de sus grandes cines y trasiego de gentes–. En sus relatos, aparecen a veces sólo contemplando esos mundos y escenas diferentes, como observa un espectador ajeno, pero en ocasiones se transforman en uno de esos «nativos». Este es el caso de Concepción Posadas, una «cartomanciana» y curandera espiritista del barrio de la Huaca, y el modo en que «se sueña» como una gitana en España: «Pues mira, yo me siento que vengo por ahí vaya, como de España, yo me he soñado en España, como de un pueblo, como de un sitio de que hay gitanas, pero siento que tengo un montón aquí de dinero aquí, colgadas sobre la frente, monedas de oro colgadas en la cabeza. Tengo una par de pañuelos así, con una faldas largas. Entonces digo, 'Yo para qué quiero acudir al tarot ni nada, si yo soy gitana'».

En los hogares de este territorio urbano destacan otra clase de viajes, exóticos e íntimos a la vez. La incorporación de diferentes espíritus en el suje-

to veracruzano bajo el paraguas simbólico de la *ciencia espiritual* (un espiritismo catolizado del Puerto que puede nombrarse como una versión de un neopaganismo portuario), dramatiza un singular viaje y pasaje transcultural (y en ocasiones temporal) en las personas que reciben en su cuerpo dicha visita espiritual, y en aquellas que como consultantes, acompañantes o ayudantes asisten a tal ritual de posesión. En la ciudad existe un guión cultural abierto y la posibilidad de experimentar la encarnación –espiritual– de figuras y motivos exóticos (hindúes, árabes, *pieles rojas*, gitanos, japoneses, chinos...), los mismos que tienen una presencia en las estanterías y altares domésticos, y que forman parte de la decoración de las *salas* (salas de estar) veracruzanas. En la abigarrada decoración de una sala y cuarto humilde, aquellos que renta doña Modesta Morgado en la colonia Zaragoza, unas figuras japonesas, chinas o hindúes exhiben una visibilidad y trato privilegiado en estanterías y vitrinas –ya sea como «santos» o entidades mágicas a las que realizar «pedimentos» o como «diosas del amor»–. La hija mayor de doña Mode, Luisa, una persona con «facultad espiritual», que daba curación como *materia* (médium) en un templo espiritualista de la ciudad, incorporaba como uno de sus espíritus protectores, a un «chinito». La experiencia de hablar con otra voz desde el interior de un sujeto, en un idioma tan exótico allí como es el chino, en el tipo de mímesis espiritual que estamos refiriendo, no sólo es un asunto de la dramatización de una *glosolalia*, o una cuestión «interior» o de ventriloquía, sino que apareja una suerte de transformación fisiológica externa y observable para el informante. Así describía doña Modesta Morgado la conversión de su hija en «un chinito espiritual»: «Es un chinito, porque ella se transforma, su cara se le transforma, hasta sus ojos se le transforman. Sí, ¡y ella habla en chino! Y ahorita ¿qué le va a hablar a usté ese idioma?, ella ya cuando se transforma en chino, que su espíritu de esa persona se apodera, es cuando ella sabe y habla ¡en chino!, porque cura y da recetas y todo, y hace los saludos de ellos. ¡Sí, sí, sí, cómo se inclinan, cómo hacen, todo, eso lo hace ella!».

Los espíritus hablantes en chino remarcan la imposibilidad de la comunicación, postulándose en el sentido común nativo la necesidad de una traducción entre esa entidad espiritual «extranjera» y los creyentes o asistentes al ritual de curación. Estos espíritus –adjetivados o nombrados como «sabios», «doctores» o «maestros»– al hablar en chino expresan su lejanía cultural y alteridad, pero también enfatizan las dificultades de comunicación inherentes a los tratos y conversación de los veracruzanos con sus *otros* más radicales (espíritus y «chinos»), y una suerte de «confusión babélica» dramatizada que remarca la experiencia sensible y social de vivir en un puerto, de variada composición social, y de asistir al tránsito de indivi-

duos –*embarcados,* turistas– que presentan múltiples fisiologías (y lenguas) ajenas.

Siguiendo las reflexiones y trabajos de James Clifford, proponemos considerar la cultura *como* viaje, como un pasaje espacio-temporal, en la cual la gente se va de casa y regresa a ella, representando mundos diferentemente centrados, cosmopolitismos interrelacionados. Pero también la cultura es un espacio cruzado por mercancías occidentales y del Sudeste asiático, por los turistas, y por los medios de comunicación e industrias culturales. En un puerto como Veracruz, tiene sentido la consideración de este autor sobre el gusto y habilidad de los informantes por producir relatos de viajes donde las fronteras entre lo real y lo imaginado se vuelven borrosas. Los «nativos» o interlocutores en mi investigación etnográfica, se revelaron como «viajeros», protagonistas y productores de múltiples relatos de viajes reales, imaginarios, soñados y espirituales. Estos relatos de viaje nativos, se pueden considerar como modos de imaginación de los *otros* y de percepción/recepción etnográfica o vivencial de esos *otros*, al tiempo que constituyen una problematización y diálogo oblicuo de la tensión tradición-modernidad inherente a su cultura urbana.

Es desde esta perspectiva, desde donde considero las «historias del afuera» como un género específico de una cultura urbana postcolonial como la veracruzana: un *corpus* de relatos que abarcan desde historias y hechos extraños transcurridos en las carreteras y «municipios» del Estado, donde los informantes tienen encuentros con *naguales*[2] que experimentan en una misma escena la metamorfosis de perro negro en zopilote, o con *aparecidos*, hasta narraciones sobre *operaciones invisibles*[3] en centros o templos espiritistas o espiritualistas, de los que se destaca su ubicación periférica y distante o de acceso intrincado. Estas historias a ratos parecen entroncar con los mitos y tradición oral indígena y campesina, aunque también parecen constituir recreaciones literarias o librescas, materializaciones de una cultura más nacional y de un imaginario de las clases medias urbanas. En cualquier caso nos permiten acceder a un campo de sentidos de esta cultura urbana, al identificar un trabajo de configuración de «alter-identidades»

[2] *En México y América Central, la literatura etnográfica considera a los naguales como animales singulares –en realidad entidades anímicas– en los que se transforman algunas personas, que mantienen una estrecha relación, de ayuda y de destino, con su contraparte humana. Por extensión, el término se refiere a las personas que tienen el poder místico de metamorfosearse en cierta clase de animales, mediante hechicería o pacto con entidades místicas y sobrenaturales.*

[3] *En ellas, y mediante una intervención estrictamente espiritual, los llamados hermanitos invisibles o doctores –de un perfil étnico y temporal exótico, extraño o marginal–, viajan hasta el cuerpo y el* locus *del mal del afligido, para extirparlo o componerlo de modo inmaterial.*

(cercanas en espacio y tiempo: los indios, los campesinos, los municipios vecinos del estado de Veracruz), de formas de existencia, sucesos y creencias de unos *otros* –rancheros, *inditos*–, supuestamente apartadas del estilo de vida urbano de mis interlocutores.

Si como escribió Italo Calvino, *cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone*, estas *historias del afuera* participan desde su excentricidad en la conformación de Veracruz, desde su naturaleza de composiciones que reflejan las *radiaciones* de dicha cultura urbana, las intromisiones de motivos en el diálogo campo-ciudad.

La siguiente historia de carretera sobre un suceso extraño, que tuvo lugar en algún *hinterland* selvático de los que abundan en el estado de Veracruz, me la refirió George Córdoba, abogado y por aquel entonces representante de una firma de productos de Farmacia-Veterinaria en 1993: «En otra ocasión también venía yo de un lugar que se llama Martines de la Torre, que está al Norte como quien dise, la carretera pasa a un costado a la orilla del mar, eran entre seis y media y siete, y cuando ves que está ni oscurese totalmente, y todavía hay algo de claridad, para esto pues me dieron ganas de una nesesidad, bueno pues de orinar, me paro, no apago el auto porque ya me habían susedido otras cosas así también de un asalto, o algo por el estilo. Entonses me voy, doy unos pasos, fuera ya del auto, y había unos como médanos así de la misma arena del mar, y en esto estaba así orinando cuando de repente veo, pues vi un bulto que corría hasia mí, entonses cuando ya enfoqué bien la vista así y ví que era un perro que venía corriendo como a morderme así, pues conmigo ahora sí. Yo pues en esos momentos no tenía nada en la mano, ¡ni piedras había en el suelo! Por lo menos para aventarle una pedrada o algo así... Pero, ya cuando el perro venía así, dirigiéndose hasia mí, como a unos cuatro metros era más o menos, de distansia, quisás menos, se empiesa a desvaneser la figura dese perro así, o sea como en cá-ma-ra-len-ta, no sé, cómo que se iba hasiendo más chica, y más chica. Pues yo dije '¿Bueno qué pasa?, o a lo mejor, estoy viendo mal por la oscuridá'. No era la oscuridad, todavía podía uno distinguir '¿Será eso?' pensé, '¿o será que estoy un poco cansado por el viaje yo creo, o estoy viendo, qué cosa estoy viendo?' Pero no me dio miedo, entonses me quedé así, y ya viendo más fijamente la figura, y veo que eso se volvió como si fuera un pájaro, así como un sopilote, que son las aves de rapiña de aquí, pero ya no pude distinguirlo bien porque namás veía, ahí sí veía namás que un pájaro pero oscuro, muy negro. El pájaro se quedó parado y se quedó ahí, entonses yo me quedé mirando así, digo 'Bueno ¿entonses qué?'. Pero en un momento, cuando pasa todo eso no pienso en que sea algo, no sé, lo veo como normal, hasta sierto punto. Como si una película estuviera pasando

así, entonses yo dije 'bueno', lo que pasa es de que no quise darle la espalda, o sea, voltiarme y dar la espalda para caminar hasia el carro, entonses empesé a caminar en reversa así... yo creo que quería que yo le diera la espalda, pero no sé algo me desía que no le debía de dar la espalda. Corría en semisírculos, hasia los lados, fue para un lado y yo me volteaba para ese lado, y corría para este otro, al lado isquierdo o derecho y igual y yo, la cuestión era que me quería buscar la espalda y caminaba, y yo así caminando paratrás, paratrás y así abrí la portesuela del carro me subí '¡y vámonos vaya!'. Y ya no pensé en nada deso sino ya al medio camino reacsioné. '¡Ah caramba!, ¿y esto qué habrá sido?'. Ya me puse a pensar. Y ahí es cuando ya, pues si tienes sierto temor no, de algo que quién sabe qué puede haber sido, ¡pero lo mismo!, dije 'No, no debo pensar en nada deso, pues total, como cualquier otra cosa que pudiera haber pasado y a lo mejor, a lo mejor no vi bien'. Ya después lo comenté aquí, ya llegando aquí en Veracrús y todo eso, fue que se lo comenté a mi mamá y inclusive le comenté a Enrique y a ellos, porque yo acababa de llegar de viaje, y ya me los encontré y ya '¡Fíjense que me acaba de suseder esto y lo otro', pero hasta ahí nada más. Disen '¡No, eso ha de haber sido un nagual, que no se cuánto...!' Yo ya había leído algo deso de los naguales y todo, pero pues en ese momento, no iba pensando en nada deso vaya. Después en el camino ya fue que pensé digo '¿No habrá sido eso de lo que le disen a la gente un nagual?' Pero pues en el siglo veinte y pensando cosas así yo lo podría tomar como quizás, como una historieta, pudiera ser vaya, porque nunca me había susedido eso...».

La imaginación urbana veracruzana, en conexión con los hábitos y fantasías instaladas por su carnaval y su condición de puerto, expresa en estas y otras historias su atracción por la mudanza y las transformaciones –más o menos sutiles- de apariencia.

Dos son los comentarios que me interesa resaltar aquí. En primer lugar, el papel que la metamorfosis ha jugado como principio estético en las sociedades amerindias, en especial en las tierras bajas, como ha señalado en un reciente trabajo Ulrike Prinz. Tanto en las diferentes artes como en los objetos de uso cotidiano, dichas sociedades abundan en la metamorfosis como representación de una experiencia del límite, ligada también a la adquisición de motivos y de conocimiento cultural, y que puede ser activada por emociones extremas.

Junto a ello, la historia anterior ilustra sobre la ambigüedad que hacia la metamorfosis muestra una sociedad e imaginario urbanos como el veracruzano. En más de un sentido, ésta metamorfosis animal de perro en zopilote –que apunta tentativamente a la del *nagual,* de hombre en animal y de

nuevo en hombre- incide en el poder y eficacia estética que los miembros de estas clases medias, dotados por la instrucción escolar y el nacionalismo de un repertorio libresco de sus herencias indígenas, conceden a la metamorfosis. Desde esta perspectiva, la metamorfosis aparece como motivo de una memoria indígena y de la panoplia transformista indígena, y deviene en expresión de una nostalgia mestiza y urbana por una facción –fantástica, histórica– de sus orígenes.

Pero a la vez, una historia como la anterior ilumina otras zonas en la experiencia y recepción de las metamorfosis en esa sensibilidad y ópticas urbanas. Aquellas donde domina el temor a sufrir transformaciones de esa naturaleza, allí donde las gentes experimentan por igual el horror ante la degradación y ante la imposibilidad de regresar a un estado y fisiología iniciales.

Un motivo de la panoplia exotista occidental, como es la pagoda china, que atrajo de modo especial a las clases ilustradas de la Inglaterra del siglo XVIII, y al resto de metrópolis occidentales en la transición del siglo XIX al XX, es destacado en dos *videncias* (¿espirituales?, ¿poéticas?) distantes en el tiempo y espacio.

En las *cátedras*, una suerte de misas que tienen lugar en los templos de espiritualistas trinitario-marianos en Veracruz, hay una secuencia del ritual en que algunas de las *materias* y fieles en proceso «de desarrollo» (espiritual), se levantan de sus bancas o sillas y, manteniendo los ojos cerrados, relatan a los asistentes, en voz alta y de forma lenta y cansina, una determinada escena que suele ser lejana, extraña, catastrófica e incluso apocalíptica. Esas descripciones, denominadas por los fieles *videncias*, *contemplaciones* o *mirajes*, son contempladas por la intervención divina de la Madre (Virgen María), del Padre (Dios), o del Hijo (Jesús). Estas escenas y paisajes descritos suelen ser denominados «comarcas» por los relatores, y corresponden a diversas partes del mundo, a veces bastante ajenas para la experiencia de los oyentes, y donde cobran protagonismo erupciones de volcanes, montañas nevadas, plantas y animales exóticos, etc.

Esta *videncia* espiritual de una pagoda china, un motivo que se repite con frecuencia en los carros alegóricos del moderno carnaval veracruzano, tuvo lugar en un templo de espiritualistas trinitario-marianos en la vecina ciudad de Xalapa (capital del estado de Veracruz), en los años setenta. Así registra Isabel Lagarriga Attias el siguiente miraje: «Yo pude ver, mientras hablaba nuestra madre, una cosa como un mundo, y debajo de él salían rayos de fuego, y de repente explotaba aquello y una piedra saltaba y se metía dentro de una torre. Pero no era una torre como las de las iglesias, sino como las que hay en China. Yo sólo las he visto en películas. Y de allí comenza-

ba a salir agua hirviendo y empezaba a cubrir el lugar y a todos los habitantes de allí. Quién sabe si era China o algún otro lugar.»

Una visión de una pagoda también la tuvo en la Lisboa del primer tercio de siglo un poeta como Fernando Pessoa, el cual, en su *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, apuntaba en este relato al mismo tipo de tarea de imaginación poética y espiritual, de tránsito cultural inscrito en la anterior *videncia*: «Mi triunfo máximo en el género fue cuando, a cierta hora ambigua de aspecto y luz, mirando al Muelle del Sodré, nítidamente vi una pagoda china con extraños cascabeles en las puntas de los tejados como sombreros absurdos –curiosa pagoda china pintada en el espacio, en el espacio-satén, no sé cómo, en el espacio que hace perdurar a la abominable tercera dimensión.»

En su trabajo sobre el paisaje y el tiempo atmosférico en esa obra de Pessoa, Ángel Crespo considera babélico el lenguaje resultante de la descripción de paisajes particulares y bien definidos. Estas *contemplaciones* o *videncias* espiritualistas, con su descripción pormenorizada de escenas y comarcas exóticas, estarían proporcionando unos materiales (y en cierto modo lenguajes) babélicos para los sujetos que intervienen en esas ceremonias, y remitiendo a la relevancia ritual de plasmar la copresencia de una pluralidad exótica y en ocasiones incomprensible para un asistente al culto, que experimenta a la vez el choque con lo sagrado y la necesidad de alguna «traducción».

Fue durante mis conversaciones con Juanos, y en su posterior transcripción, cuando fui tomando conciencia de la complejidad e interés que el fenómeno de los *viajes espirituales*, fijados en relatos variados, tenía para las gentes veracruzanas. Desde el taller y salita de su casa de la colonia Hidalgo, este habilidoso sastre acostumbrado a cortar y hacer trajes para ceremonias de graduación profesional, fiestas de salón y para los integrantes de las comparsas del carnaval del Puerto de Veracruz –alguien que experimenta una identidad sexual minoritaria entre sus conciudadanos varones, y el tener «facultad» espiritual–, se reveló como un avezado viajero que se extrañaba y veía estimulada su curiosidad ante las gentes y ciudades contempladas de este singular modo. Sus descripciones de Boston, Nueva York, Tierra Santa o la Gran Vía de Madrid, atentas a diversos detalles, se hallan trenzadas con el asombro del viajero ante lo pintoresco, lo desconocido y lo propio e incluso íntimo descontextualizado. Así viajó en una ocasión a Nueva York, y relataba el mundo que encontró allí: «Sí, yo en mi vida me he subido a un avión, he viajado a México y a otros lugares de aquí pero hasta ahí. Sí he soñado, sí he viajado, por ejemplo he ido a Nueva York, en uno de mis viajes astrales, en una ocasión que según yo en

Nueva York, todo el viaje me lo tiré, ¡llegué! al aeropuerto, grande, ¡grandísimo!, no sabía ni qué onda, muchos negros, mucha gente se me queda mirando, te ven las maletas, te ven las bolsas y ¡era un mundo! No sé si tú has estado allí ¡grandísimo!, yo pienso que no hay mexicano que no haya viajado nunca se imagina eso, y gente y aviones que salen, como si salieran autobuses. Imagínate un indio, llegar a una ciudad, sin conocer a nadie, ni nada, ¡yo me largo! Y adonde fuera. La salida de taxis, me subí a un taxi adonde, no sé, ahí tenía la parada en el parque ese, y ahí veía, había mucha gente que no hablaba inglés, y no pasaba nada, había mucho, mucho hispano, y te digo que ahí yo vi a ese señor del sombrero, a un campesino, a un campesino de Chiapas, ¡en huaraches!, y como es posible que como iba a dar con la dirección, y así yo más bien me encontré en ese parque. Al atravesar el parque me encontré los edificios grandísimos, iba yo paseando por ahí, se hizo tarde, yo quería conocer un lugar donde bailan muchachos desnudos y entré, pero no vi muchos ingleses, yo vi chinos, japoneses masturbándose y agarraban chavos, y los sacaban. Y yo vi esto, vi gente muy bonita bailando, chavos apenas de exhibición.»

Resuena todavía su voz en una conversación aún cercana en el tiempo, expresión de una rica y compleja metabolización de distintas fisiologías en un viaje que detalla (y compone) un tránsito estético hacia la diferencia «exterior», y al tiempo una composición sobre la diferencia sexual, étnica y nacional «interior» (quizás marcada por un enmascaramiento de la cercanía). No en vano la sustancia de su historia muestra los restos de un tránsito intenso –individual y cultural a un tiempo– de la carne (y la imagen) de chinos, japoneses, indios de Chiapas, ingleses, hispanos, campesinos y mexicanos.

Esta clase de relatos de viajes reseñados, en especial los *viajes espirituales* porteños, pueden ser considerados como composiciones –poéticas, artísticas–, a modo de *collages* modernistas, que forman parte y expresan una conversación moderna de fin de siglo en el Puerto de Veracruz, apuntando por un lado a los procesos de constitución y reactualización del sí mismo (*self*) de los veracruzanos, y a la necesidad y divertimento estético evidenciados en esta cultura urbana. Aspectos ambos que puedan quizás ser abarcados y nombrados en una corriente de canibalización de la globalidad «a la veracruzana».

El sujeto veracruzano, en tanto que análogo al de las sociedades caribeñas, se halla cruzado por la necesidad de su reconstitución como sí mismo desde un espacio cultural que queda necesariamente «afuera» (ya sea éste una carretera del estado, Europa, Asia, África o ciudades norteamericanas).

El modo en que Pessoa imaginó los puertos y ciudades periféricas de la modernidad occidental del primer tercio de siglo, es análogo a las formas expresadas en la imaginación cultural porteña para representar y configurar la globalidad, las metrópolis y sus otros relevantes y significativos en este final de siglo, al tiempo que hace aflorar una identidad que, si bien fragmentada y reflejada en espejos y biseles, muestra una extraña fuerza en su precariedad. Estos heteróclitos *viajes espirituales*, en buena medida de «ida-y-vuelta», formulados al otro lado del espejo/océano, se conectan con el tráfico imaginario de «almas» y de imágenes de alteridad, más metropolitano y virtual, que está teniendo lugar en este fin de siglo.

Referencias bibliográficas

AUGÉ, Marc, 1993: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

CALVINO, Italo, 1984: *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona.

CLIFFORD, James, 1995: «Las culturas del viaje», *Revista de Occidente*, nº 170-171, pp. 45-74, Madrid.

CRESPO, Ángel, 1984: «El paisaje y el tiempo atmosférico en el *Libro del Desasosiego*», *Estudios sobre Pessoa*, pp. 211-244, Bruguera, Barcelona.

LAGARRIGA ATTIAS, Isabel,1975: *Medicina tradicional y espiritismo. Los espiritualistas trinitario-marianos de Jalapa*, Veracruz, SEP, México.

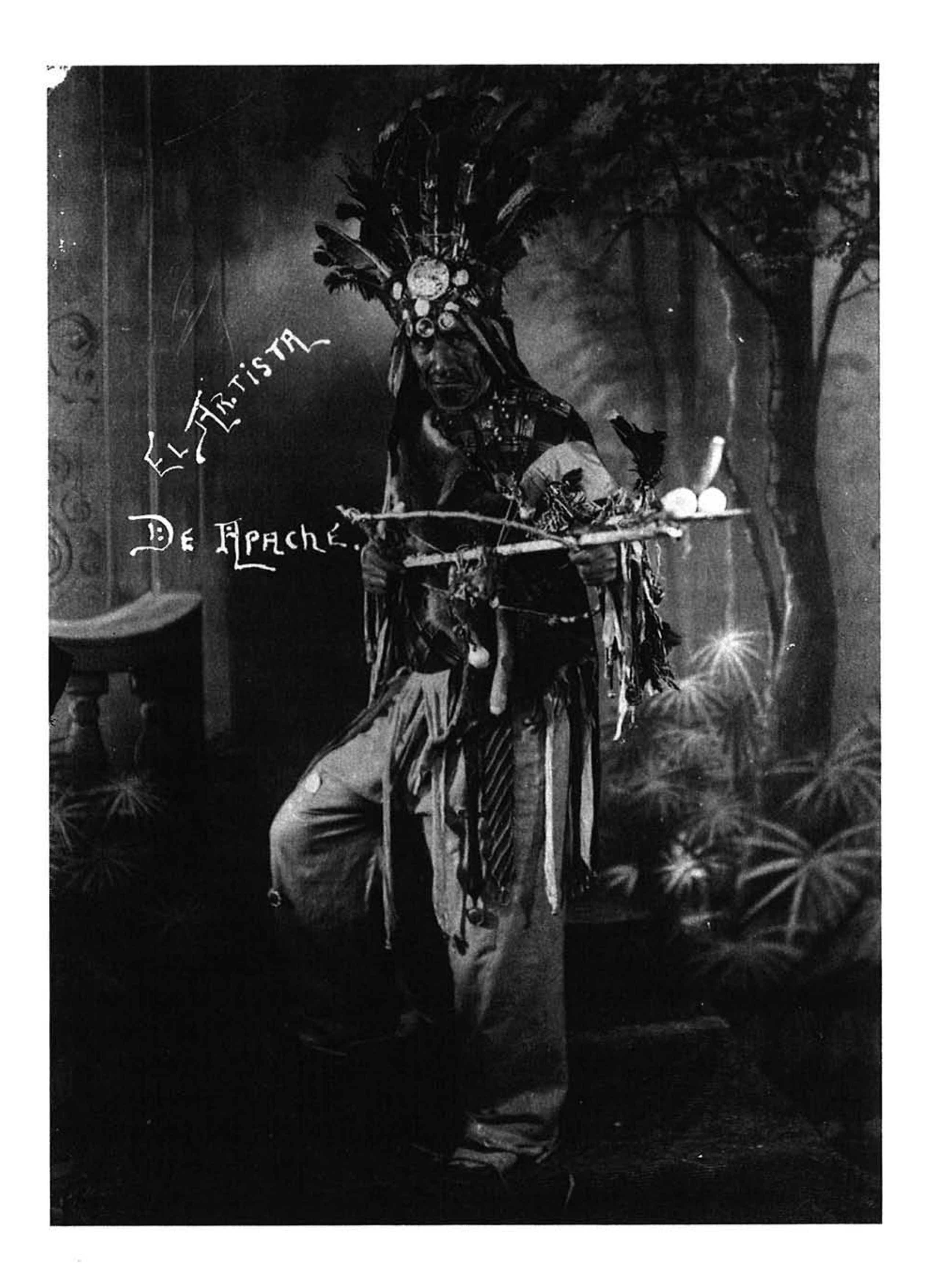
PESSOA, Fernando, 1991: *El Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Seix Barral, Barcelona.

PRINZ, Ulrike, 1999: «La metamorfosis como principio estético», *Colloque de la Société Suisse des Américanistes*, noviembre de 1999, Trujillo (Cáceres), (ms).

MORENO, César, 1998: *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*, Pre-Textos, Valencia.

SENNET, Richard, 1991: *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona.

WALCOTT, Derek, 1996: «Las Antillas: fragmentos de una memoria épica», *La Jornada Semanal*, nº 87, 3-11-1996, pp. 3-6, México.


El Artista
De Apaché.

PUNTOS DE VISTA



Tío César. Mina Santa Rosita.
(Potosí). Bolivia



Altar de difuntos. Comunidad de Kukani Ajllata.
(Titicaca, Bolivia)

La casa del tiempo o fundación de la poesía*
Historia de una edición

Nicanor Vélez

A Gruchenkita

Me gustaría pensar que estamos en una especie de *Casa de la presencia,* suerte de recinto fuera del tiempo que da nombre al primer volumen de las obras de Octavio Paz. En algún recodo de su prosa, Paz decía que la poesía es una «antigüedad sin fechas». No es gratuito por tanto que en los primeros títulos que propuso para sus obras en 1990, quiso llamar a este volumen *La casa del tiempo. La fundación de la poesía;* porque como él dice en su prólogo: «El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es la casa de la presencia. Y de aquí el título final de este volumen.»

La idea de publicar sus obras completas –como cuenta Paz en el primero de sus prólogos– nació en el curso de una conversación con Hans Meinke, director en aquel entonces de Círculo de Lectores y ahora responsable de la editorial Galaxia Gutenberg. El punto de partida tuvo lugar en Valencia, en 1987, cuando ellos tuvieron su primer encuentro. Nuestra casa editorial ya había publicado, en 1985, una *Antología poética* a cargo de Juan Luis Panero. Se habló de la posibilidad de publicar uno de sus libros de ensayo, pero se pasó rápidamente de esta idea a la de reunir en siete volúmenes una selección importante de su obra. Los textos se organizarían siguiendo un criterio temático; pero una vez hecha la distribución, Paz vio la necesidad de aumentar a ocho el número de volúmenes, con el fin de dedicar uno exclusivamente a sus reflexiones generales sobre la poesía *(El arco y la lira, Los hijos del limo,* etc.).

El primer libro estaba previsto para el 31 de marzo de 1989, con el fin de conmemorar su setenta y cinco aniversario, y terminar la publicación el 31 de diciembre de 1990. Pero dificultades de diversa índole, tales como la organización de los textos, el orden de aparición y la redacción de los prólogos, hicieron aplazar la publicación, hasta que en febrero de 1990, se decidió publicar las obras completas. Una vez tomada esta decisión se consideró que el número de volúmenes debería ser doce, pero cuando prepará-

* *Palabras leídas en la presentación de las* O. C. *de Octavio Paz en el Instituto Cervantes de Nueva York, el 22 de octubre de 1999.*

bamos el octavo, nos vimos en la necesidad de reconsiderar el número, y optamos por hacer catorce y, novedad previsible, ahora serán quince. Personalmente me ha tocado en suerte seguir a lo largo de diez años el desarrollo de estas obras y encargarme del proceso de toda la edición. Pero en este proceso, conviene recordar aquí, hay varias personas que han sido parte substancial: en primer lugar, el padre de la idea, Hans Meinke; el diseñador, Norbert Denkel; la responsable de la producción, Susanne Wherthwein, y el actual director de Círculo de Lectores, Albert Pélach, que ha hecho posible su continuidad.

En 1993, Fondo de Cultura Económica, a través de Adolfo Castañón, se puso en contacto con Círculo de Lectores con el fin de manifestar su interés de publicar las obras completas para América. Después de una reunión en Barcelona, acordamos que FCE publicaría nuestra edición, manteniendo el mismo formato y las mismas características externas. Es así como el proyecto se convirtió en una aventura entre las dos orillas. El primer volumen de FCE apareció en 1994. Para aquel entonces Círculo ya había publicado los seis primeros volúmenes, que volvimos a corregir Octavio Paz, Ana Clavel de FCE y yo, con el fin de limpiarlos «completamente» de erratas. A partir del séptimo volumen decidimos que, tanto Paz como FCE, leerían el volumen en segundas pruebas, y no una vez impresa nuestra edición, para así agilizar la salida de los volúmenes en México.

Ninguna obra en la historia de la literatura, al menos que yo sepa, ha sufrido una reestructuración, por el autor, tan substancial al presentarse como *obra completa.* Aunque esto es relevante, pues la mayoría se limitan a reagrupar sus libros en volúmenes, lo verdaderamente importante y sorprendente es constatar que esta reestructuración es en cierta forma la que se lleva a cabo con un rompecabezas. En el caso de Paz, cada elemento, cada texto tiene un valor importante por sí mismo, pero al sufrir esta especie de metamorfosis, no sólo cada texto mantiene su valor, sino que además pone de manifiesto y resalta la coherencia de un pensamiento que se quiere siempre activo. Sin confundir, por eso, *coherencia* con estatismo o inmovilidad. Es decir, coherencia crítica y, como era de esperar, aunando *pasión* y *lucidez* o, si se quiere, poniendo de manifiesto la *razón ardiente.*

Insisto en la importancia de que haya sido el propio Paz quien sometiera toda su obra en prosa a una reestructuración por temas y, parcialmente, siguiendo un orden cronológico. La obra en prosa de un poeta no es otra cosa que, por una parte, su toma de conciencia y, por otra, la re-creación de su propia tradición. Si lo anterior es verdad, la estructura de las obras completas de Paz nos invita a percibir, como posibles, múltiples figuras.

Retomo una de ellas que, aunque antecede a estos mamotretos, sigue siendo una de las más eficaces y expresivas para definirlos. Advierto, sin embargo, que debemos verla como una figura que tiende más al trazo que a la fijación.

Quien haya frecuentado las páginas de Borges, tal vez no habrá olvidado a aquel personaje que «se propone la tarea de dibujar el mundo» y «a lo largo de los años puebla un espacio con imágenes...» «Poco antes de morir –según nos dice el narrador–, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». Ahora bien, Paz, que como el escritor argentino supo desde muy temprano que su destino sería literario, a través de la espiral, que es la figura geométrica que mejor define el ritmo de su prosa, y a través de la secuencia de sus versos, fue trazando su visión de un universo hasta formar la figura que descubre Cortázar en su obra: una *estrella de mar.* Todos somos conscientes de que los temas que abarca la obra de Octavio Paz son múltiples y diversos. Su rasgo más importante: la lucidez; su columna vertebral: la poesía, y sus vértebras: el mundo de las ideas. La poesía es centro y punto de explosión. El mundo de las ideas son aristas que trazan la figura que Cortázar veía a través de su prosa y sus poemas. Sus ensayos, puntas de esa *estrella,* colindan con la historia, la sociología, la antropología, la historia de las ideas y la crítica literaria. Al parecer, como diría Terencio: «nada de lo que es humano le es ajeno».

No es de extrañar, por tanto, que en la presentación de estas obras completas en Barcelona, en 1991, y en Madrid y Oviedo, en 1993, se evocara la figura del *humanista* para definir a Octavio Paz, tan ajena a este siglo de compartimentos estancos y de especialistas.

Es importante, aunque sea de forma muy somera, señalar los puntos novedosos de estas obras; sin entrar en detalles y reduciendo los ejemplos a muestras, por motivos evidentes de tiempo. En primer lugar, lo que ya hemos resaltado, la estructura. En segundo lugar, hay dos libros que tomaron cuerpo con las obras completas: *La llama doble* y *Vislumbres de la India.* Ambos se habían pensado como ensayos de unas cien páginas que formarían parte de *Ideas y costumbres*; sin embargo, estos textos siguieron un camino propio y se convirtieron en un libro, como cuenta Paz en sus prólogos y en su correspondencia. Además de estos libros centrales, hay textos nuevos con los que pretendía ampliar una idea o perfilar un tema. Por ejemplo, con relación al segundo volumen, *Excursiones/Incursiones,* y al tercero, *Fundación y disidencia,* en una carta dirigida a Meinke, dice: «Fue muy laboriosa la búsqueda, la compilación y la revisión de los textos. No me limité a corregir las erratas sino que, en algunos casos agregué páginas e incluso escribí un pequeño ensayo para completar lo que digo sobre

Ezra Pound («Afterthoughts»). También estoy satisfecho con las dos páginas y media que añadí a propósito de Neruda». Al margen de esto, en algunos volúmenes hay varios inéditos hasta entonces.

Entre los valores más importantes de estas obras destacan los prólogos que encabezan cada volumen. En su conjunto son, sin duda, una verdadera biografía intelectual. Sólo basta hojear «Entrada retrospectiva» e «Itinerario», prólogos de *El peregrino en su patria* e *Ideas y costumbres I,* para confirmar este hecho.

Por primera vez se agrupan todos sus textos y poemas dispersos de juventud en el volumen XIII, *Miscelánea I. Primeros escritos.* Muchos, durante años, le criticaron a Paz haber corregido o suprimido algunas obras de juventud por motivos políticos. Aunque no todos quisieron oírlo, en varias ocasiones explicó los motivos de sus supresiones y sus cambios («Entre la piedra y la flor»). Ahora en este volumen aparecen no sólo todos los textos dispersos sino también las primeras versiones de sus poemas de juventud. En su fax del 2 de febrero de 1994 me dice: «Te envío la primera parte del tomo XI, es decir, los poemas de adolescencia y juventud, excluidos (o nunca recogidos) en mi *Obra poética.* Ya te imaginarás mis sentimientos contradictorios al hacer esta recopilación. Si me hubiera dejado guiar por la justicia poética, habría destruido estos textos. Pero es imposible: todos, menos uno, fueron publicados. Acabo de enterarme que apareció un libro que Borges había prohibido expresamente reimprimir: *El tamaño de mi esperanza.* Es inútil rebelarse contra estas prácticas *post mortem.*» Y en su prólogo añade: «Y hay otra razón circunstancial: algunos críticos y periodistas, censores que escriben con bilis, me han reprochado la supresión de varios poemas y las correcciones de muchos otros. Han dicho que esas modificaciones y enmiendas obedecían a razones de orden ideológico: con ellas intentaba borrar las huellas de ideas y sentimientos que me movieron y conmovieron en mi juventud. Estos críticos, si se les puede llamar así, voluntariamente ignoran que el impulso que me llevó a corregir y suprimir algunos de mis poemas ha sido la insatisfacción ante mis obras y sus defectos. Corregí y suprimí no por sórdidos motivos de ideología política sino por sed de perfección. No he sido el único: infinidad de escritores han sentido y hecho lo mismo».

Vale la pena destacar también los volúmenes 14 y 15 que reúnen los últimos escritos y una serie de más o menos 35 entrevistas seleccionadas por Octavio Paz, con la ayuda de Ana Clavel y Adolfo Castañón.

En cuanto a las correcciones más puntuales y concretas, en algunos casos nos encontramos con una nota que matiza o amplía alguna idea; en muy pocos, una palabra toma el lugar de otra, no para desmentir sino para con-

cretar o precisar; en cierta forma, en estos casos, no se trata más que de restituir el nombre justo para cada cosa. Unificamos, por otra parte, de común acuerdo, las formas etimológicas de muchas palabras, los nombres propios chinos, japoneses, rusos, o los términos de las filosofias y religiones orientales. En su poesía las correcciones fueron mínimas; sin embargo hay un caso ejemplar que me gustaría recoger aquí. Cuando preparábamos la edición de *Delta de cinco brazos* (libro que incluye sus cinco poemas extensos más importantes y diez poemas breves), en su fax del 23 de febrero de 1994, entre otras cosas me dice: «Hacía años, literalmente, que no releía *Piedra de sol.* El sábado pasado cometí la imprudencia de volver a ese poema y encontré, aparte de otras cosas que ya son irreparables, dos líneas que pedían una enmienda. Se trata del pasaje en que se habla de la muerte (páginas 273-275); hay un momento en que, guiado por la semejanza entre los ruidos –animales, fisiológicos– que hacemos al morir y al nacer, me refiero a 'ese jadeo de la vida que nace'. En sí misma la frase no es enteramente reprobable (alude a un hecho y nada más) pero en este caso es una intrusión que rompe el hilo y que, a su vez, se interrumpe bruscamente. Aunque no he tocado el poema desde que se publicó por primera vez, hace ya treinta y seis años, cedí a la tentación, en verdad invencible, y cambié esas líneas. Página 274, líneas 12, 13 y 14 de la *Obra poética.* En donde decía:

el delirio, el relincho, el ruido obscuro
que hacemos al morir y ese jadeo
de la vida que nace y el sonido
[de los huesos machacados en la riña]

debe leerse:

el estertor del animal que muere,
el delirio, el jadeo, el ruido obscuro
de la piedra que cae, el son monótono
[de los huesos machacados en la riña]

Ojalá que no te parezca absurda esta tardía corrección. Y ojalá que llegue a tiempo.»

El 3 de marzo de 1994 vuelve sobre el tema: «Celebro que te haya gustado la enmienda. Ojalá que haya tiempo para insertar una leve variante, que mejora una línea y evita una repetición. Obra poética página 274, línea 12, donde dice 'el estertor del animal que muere', debe decir: 'la mirada del animal que muere'».

Y el 6 de marzo de 1994 me escribe nuevamente: «La gestación poética es, a un tiempo, lenta y rápida, contradictoria y definitiva. A ti te ha tocado la dudosa fortuna de ser testigo de una de ellas... Los tres versos no me dejan. Encontré en las dos versiones que te he enviado repeticiones de palabras y de ideas. En la primera: estertor; en la segunda: mirada. Se me ha ocurrido otra versión. Será, ahora sí, la definitiva no sólo porque me parece mejor que las anteriores sino porque ya no habrá posibilidad de cambiarla:

el animal que muere y que lo sabe,
saber común, inútil, ruido obscuro
de la piedra que cae, el son monótono
[de los huesos machacados en la riña]

El saber que vamos a morir es universal, común a todos los seres vivos. Lo comparten con nosotros la mayoría de las especies animales. Quizá todas. La conciencia –el darse cuenta de la propia existencía– aparece en todos los animales, así sea de una manera informe, como sensación; a su vez, esa conciencia está indisolublemente ligada al saber obscuro de la muerte. Basta haber visto morir a un perro, un toro, un pájaro, una mariposa o a cualquier otro insecto, para comprobar que el saberse mortal es un atributo o consecuencia del ser vivo animal (no toco el enigma de los otros organismos vivos, como las plantas). Todos los animales saben (sienten) que están vivos y todos saben (sienten, presienten) que van a morir. Esta es la raíz del *miedo* de los animales y de su reacción ante el miedo: la fuga a la agresión feroz. Y esto es lo que hace tan triste al maravilloso espectáculo de la naturaleza: sobre la vida flota, como un velo o una sombra, la presencia intangible de la muerte. Pero ese saber es inútil para cada individuo (aunque quizá no lo sea para cada especie): no evita la muerte. Al contrario, nos avisa que regresamos al lugar de donde venimos, la materia bruta: piedras, átomos o soles y galaxias. Estoy seguro de que ni un electrón ni un sol tienen conciencia como la tienen el hombre, las vacas, las serpientes y las moscas. Finalmente, este saber es doblemente inútil pues no evita que el hombre, como todos los animales, machaque diariamente los huesos del vecino... Perdón por esta disquisición para justificar tres líneas de un poema. ¿No habíamos quedado en que la poesía no necesitaba justificaciones ni explicaciones?»

Entre los muchos ejemplos que podríamos tomar de nuestra correspondencia, escojo deliberadamente éste porque no sólo refleja una forma de respeto hacia el otro, sino que representa también una de sus ambiciones

más constantes: la perfección, la reflexión continua, pero, sobre todo, el rasgo esencial para que esto se produzca: la duda, es decir, la incertidumbre. Sólo el hombre que duda puede mantener la exaltación que, como dice Stefan Zweig, es la otra forma de llamar a la juventud.

En gran parte, se puede considerar que fruto de estas obras completas y del trabajo continuo, a lo largo de los últimos diez años, es la serie de proyectos paralelos que emprendimos desde Círculo de Lectores, y que ahora realizamos junto con la editorial Galaxia Gutenberg. Dentro de estos proyectos están, por una parte, las ediciones ilustradas de libros como *La llama doble, Vislumbres de la India, El mono gramático, Ladera Este* o libros especiales como *Delta de cinco brazos;* sin olvidar la grabación de su voz en *Travesía: tres lecturas* o la nueva edición que preparamos en papel biblia de sus obras completas. Por último, cabe destacar la edición bilingüe que preparamos de *Versiones y diversiones* y, sobre todo, la aparición de *Figuras y figuraciones,* que se acaba de presentar en Madrid hace tres días; libro que viene a ser una especie de diálogo entre el arte y la poesía, entre Marie José Paz y Octavio Paz. Diez de los doce poemas del libro surgen a partir de las cajas-*collages* de Marie José y dos cajas-*collages* nacen de dos poemas breves. La primera vez que Octavio Paz nos manifestó su deseo de hacer este libro fue en 1991 y se pensó siempre como un diálogo de *figuras* y *figuraciones.*

Me gustaría señalar aquí unas cuantas constantes que se desprenden de la lectura de sus obras. Empezaría por su rasgo más visible: su prosa está minada de *intuición* y *lucidez.* Y cuando digo esto, no juego a la atribución gratuita o al epíteto homérico. Por eso he dicho en otra parte que muchas veces lo importante en Paz no es tanto la idea conceptual que desarrolla, sino la forma como nos hace participar de sus propias sensaciones. Hay aciertos y encuentros en su prosa que sólo desde la poesía y a través de un lenguaje poético se podían producir. Un ejemplo de intuición y lucidez es *El laberinto de la soledad* (y aunque piense que no es el mejor ejemplo, tomo este texto deliberadamente, por lo controvertido, y por ser uno de sus libros más leídos, al menos en México). Un especialista en historia mexicana, o en una de las ramas de las ciencias sociales, descubrirá vacíos, elementos parciales que faltan, problemas apenas enunciados, etc. Al no ser la obra de un especialista, pasa como con la mayoría de las obras de creación: uno de los valores esenciales, más que en lo que demuestra, está en lo que revela, descubre, insinúa, perfila o despierta. Hay una serie de cuestiones en el *Laberinto,* que los mexicanos después de ese libro no se pueden formular de la misma forma... Si una de las grandes virtudes de su obra es que sugiere sin cesar, no ignoro que uno de los riesgos de la intuición es la ten-

tación a la generalización. No en vano Bachelard la incluye entre uno de sus obstáculos epistemológicos. Y como dice el autor de *La flamme d'une chandelle* en una de sus charlas: «La generalización sólo es posible si la realidad lo permite». Recuerdo esto porque en libros como *La llama doble* o *Vislumbres de la India* el pequeño *resbalón* de la generalización, que a veces desorienta a la verdad, se puede perdonar, si entendemos la intuición, más que como un sistema de respuestas, un universo de preguntas.

Ya que hablamos de constantes en sus obras completas, hay un rasgo, con relación sobre todo a la forma de escuchar al otro, que no puede quedar al margen: la generosidad. Nadie ha expresado con mayor acierto, que yo sepa, el carácter generoso de Paz, como Alejandro Rossi, que con la intuición del creador y la agudeza del filósofo, dice de su prosa: «Prosa que no perdona el error, pero sí al hombre que lo cometió».

Pero la generosidad, por supuesto, no está reñida con la crítica. Cuando le fue concedido el Nobel, ante una de las múltiples preguntas que se le formuló dijo que no aceptaba un cargo público porque era más benéfico trabajando en lo que creía, alejado de un puesto; pues esto le permitía afinar sus críticas o sus elogios.

Ahora bien, cuando se es totalmente crítico se corre el riesgo de que nuestro pensamiento se manipule más fácilmente. Las instituciones, a nadie se le escapa, están siempre al acecho de la voz de los poetas. Y el aplauso, muchas veces, es la forma elegante de callarlos.

Paz siempre fue consciente de que el oficio del escritor es un oficio de palabras; por tanto su instrumento de defensa y de ataque es el lenguaje y dentro de éste, el mejor escudo contra el Estado o cualquier tipo de poder reductivo es, sin duda, una de las palabras más breves del diccionario, el monosílabo: NO. El escritor tiene que ser sobre todo y ante todo *conciencia;* como diría Paz, «no es el hombre de poder ni el hombre de partido: es el hombre de *conciencia*». Y nada mejor que esta conciencia como antídoto contra las ideologías. En cierta manera, no es otra cosa que el gran NO de la poesía contra los poderes sociales reductivos. Recordemos una vez más al autor de *Libertad bajo palabra* en una entrevista con Peralta: «La hostilidad frente a la poesía es de origen moral: la poesía es peligrosa porque expresa la parte irracional del hombre, sus pasiones, sus deseos, sus sueños. El poeta inventa imágenes y figuras más o menos reales con los sentimientos y pasiones humanas que rompen el orden social. De pronto, un mito poético, Don Juan, se vuelve más real que un tratado de sociología.» (Entrevista con Braulio Peralta, *La Jornada,* 12 de octubre de 1990.) Se trata, en definitiva, de la posibilidad de decir: NO; o decir: «esto no es aquello». En la presentación de las obras completas en Madrid,

1993, Paz decía: «Una literatura que ha olvidado el poder de la palabra *no*, es una literatura que ha claudicado». Equivocado o no en sus ideas, «Octavio Paz –como dice Álvaro Mutis– nos ha enseñado a todos a no tragar entero, a meditar sobre cada paso de nuestro destino y de nuestra condición de hombre». (31.3.1994)

La mejor forma de premiar a un escritor es *publicarlo* porque, al fin y al cabo, el mayor homenaje que se le puede hacer es *leerlo*, es decir, hacer posible el circuito directo entre el *escritor y sus lectores*, sin pasar por los intermediarios de todo tipo, alabanzas superfluas o ataques malintencionados. El ideal, por tanto, es llegar al punto en donde podamos hablar más de la obra que del hombre, más de su pensamiento que de sus circunstancias personales, más de sus ideas y sentimiento presentes en su obra que de las intrigas cotidianas.

Y vuelvo a la presentación de sus obras completas en Madrid, en aquella ocasión dijo: «Pienso en tantos poetas que no pudieron ver publicadas sus obras, pienso en Góngora, Quevedo, Bécquer, y siento rubor.» Y según la crónica de un diario: «Asegura que publicar un simple libro es una apuesta, y las obras completas un desafío aún mayor, una apuesta suicida. Pero no creo que ver mis obras reunidas y editadas me momifique en vida».

Ahora bien, ¿estamos ante un clásico? No lo sé. Pero si es así, creo que sólo nos queda desear para su obra que no caiga en esa definición de *clásico* que nos daba Borges: un escritor que todos nombran pero ninguno lee. El lector decide, pero para decidirlo, como mínimo, tiene que tener acceso a sus obras. Ese es el pequeño grano de arena de los editores.

Por mucho que se diga lo contrario, el centro de esa estrella de mar que se sentía cómoda en todos los océanos es su poesía. Por tanto, quiero compartir con ustedes, para terminar, dos reflexiones de Paz sobre su propia obra. En el fax del 17 de febrero de 1997 me dice: «Espero el contrato de *Versiones y diversiones*. Me alegra mucho publicar con ustedes ese libro –uno de mis preferidos. Tal vez porque no es mío sino a medias y en los últimos meses veo con desgano y melancolía todo lo que he hecho. Por ejemplo, el primer volumen de mi obra poética (el libro es muy hermoso) causó en mí una extraña (o no tan extraña) reacción: ¿valen realmente la pena algunas de sus páginas? Percibo las carencias y las faltas pero no logro ver con claridad los aciertos. ¿Todo ha sido una equivocación? Creo que esta duda la han sentido y la sienten casi todos los escritores de obras de imaginación. Tenía razón Bolívar: aramos en el mar. Y sin embargo, estoy contento. Debemos escribir (y en general *hacer)* con desinterés, como dice Krishna: no en busca de resultados más o menos quiméricos sino porque es nuestro destino, nuestro deber, nuestro *dharma*».

Espero que más que el retrato de un hombre, en este caso un poeta, haya dejado en ustedes unos cuantos trazos que sugieran perfiles, rasgos; que, por supuesto, a su vez son sensaciones, emociones, sentimientos que por ser instantes son humanos, es decir, el antídoto contra esa otra cara, la divina, que es nuestra obsesión: la eternidad. Señalo de paso, como sugirió tantas veces Paz, que no se trata de salvar el mundo, sino de acompañar al resto de los hombres y de hacer juntos el camino.

No quiero terminar estas líneas sin recordar al autor que da nombre a este instituto. Cuando preparábamos el volumen de su poesía, en septiembre de 1996, me dice en un fax: «He leído las pruebas dos veces. Muy pronto pasé de la natural alegría a la duda, después al temor y, en fin, a la desazón y la desesperanza. La experiencia fue como leer la sentencia de mi particular Juicio Final. ¿Algo quedará de todo esto? ¿Aré en el mar? ¿Cómo saberlo? Ese libro no es lo que soy y menos aún lo que hubiera querido ser, sino lo que pude ser. Al pensar en esto volví a recordar a Alonso Quijano, ya curado de quimeras, de vuelta a su pueblo y en trance de poner en orden su alma. Pero él quiso deshacer entuertos y yo solamente hacer versos. En fin, la lectura de las pruebas ha sido no tanto un ejercicio de humildad –¡qué más quisiera!– como de resignación. Ahora me siento más ligero y casi contento.»

Ciclo de la noche

Basilio Sánchez

AL final de la calle,
la última farola traza en medio de un círculo
su representación de la piedad.

La noche, sin mirarnos,
ha ido deshojando las ramas de los árboles,
ha hecho caer las flores sobre un musgo invisible.
Más allá de los árboles, al fondo,
toda la oscuridad es una puerta
que se cierra hacia dentro, una verdad sin ruido.

En medio de la calle nos movemos
al compás de las sombras.

Va quedando a lo lejos la ciudad, también sus luces,
un paisaje cubierto de estrellas accesibles,
un firmamento acaso a la medida del hombre.

Nos duele sólo aquello
que dejamos atrás, toda la vida
que ha seguido viviendo a espaldas nuestras.
Es un dolor tranquilo, nos decimos,
una melancolía silenciosa,
una de esas tristezas que se puede llevar en una mano.

Y el corazón lo sabe: la tristeza
pesa más que la muerte, no se oculta,
forma parte del agua de los ojos,

del agua de los labios,
de las mismas palabras, está en su lentitud, en este roce
suave de la hierba con la última sílaba.

Hemos andado mucho,
hemos ido pasando poco a poco por todas las edades
y a oscuras casi siempre, con nuestra media luz.

Cuando amanezca, dentro de unas horas,
sabremos si la vida decidió perdonarnos.

DONDE el agua se espesa, una palabra
que se queda en los labios es un hilo de nieve.

Donde la voz se pierde está el secreto
de las manos del frío,
de todas las pequeñas hojas cristalizadas.

Una estrella oscilante se detiene
para la intimidad de la vigilia.
La calle está mojada, el paseante
va pisando la luna bajo la indiferencia de los árboles,
bajo la indiferencia de una noche
que ahora mismo se ordena
sobre las previsiones de sus lámparas.

Como un faro en lo alto,
la luz en la ventana de una mujer que duerme
ilumina los ojos
de otra mujer que, al borde de la cama,
permanece despierta mientras crece
la sombra de sus manos,
su invisible soledad de otro mundo.

La herida del invierno te ha llevado a creer.

Para entrar en lo blanco, vas a necesitar el corazón.

EL rumor de los pasos
en la casa vacía, ese murmullo
de pared a pared que sobrevive al tiempo,
que es casi metafísico,
esa oración constante.

Esta ciudad que mide lo que mide una calle,
este espacio infinito entre dos puertas,
el círculo de luz bajo la llama
que encendí hace un momento.

La habitación a solas,
las cuartillas, la lámpara,
todos los utensilios de los miniaturistas,
esta vida que grabo poco a poco en el fondo
paciente de una taza.

La luz que dilataba las pupilas,
la que encendía el fuego
de las habitaciones y temblaba
sobre la superficie de los muebles,
la que vivía en el sueño y en los cantos nocturnos.
O la sed refractaria: el hombre solo
en medio de un paisaje despojado de imágenes.

También el agua dulce,
el ruido de las hojas sacudidas por el silencio,
la humedad sin dolor que en las paredes
va dejando la lluvia.

Estas manos que han sido sedentarias,
hechas a la rutina de un único poema.

Dentro de algunos años
viviré en las vitrinas, viviré en el esmalte
saltado de las tazas, en sus propios reflejos,
en todos los objetos comidos por el uso.

Unos años tan sólo
y entre una hoja en blanco
y una página escrita habrá una vida
que he vivido dos veces.

UN ruido de cristales,
una piedra lanzada, alguien que pasa
sin levantar sospechas,
sin mirar hacia atrás, sin detenerse.

¿Qué hará con esas hojas, con esas invisibles
mariposas nocturnas?

Al final de la calle,
la noche está apoyada contra un muro.

Mi paz contra la suya, mi silencio
contra su transparencia,
toda mi soledad contra el murmullo
de sus árboles solos.

EL humo, antes del alba,
de todas las hogueras de la noche:
éste es el camino de la ceniza.

¿Qué busco en el silencio de esta luz desmayada,
qué alma fugitiva, qué piedad?

La noche ha abierto un claro a nuestro alrededor,
sobre nuestras conciencias.

Antes de que la luz nos arrebate
la diminuta sombra necesaria,
dibujo con los ojos
el contorno fragante de lo que no he perdido,
de lo que aún protejo de la muerte,
de la categoría de la razón.

El alma y sus pendientes: el ave que remonta,
el pez muerto que baja.
Más tarde, las estrellas cruzarán esta puerta,
brillarán en lo alto de otra oscuridad que no conozco.

Mi esperanza, mi desesperación,
arden lentamente en el incendio de una lámpara:
vivo de la mirada de los signos,
de los ojos del sueño,
de todo lo sagrado que hay en la memoria.

Sin embargo, no queda noche apenas,
se ha hecho tarde ya para nuestra plegaria.
Una mujer, al lado,
abre en este momento una ventana,
sostiene entre sus labios una hebra del día.



Cruz de sal en una tumba maya-chortí

Los años con Carlos Fuentes

Marta Portal

Es apasionante descubrir cómo un escritor –todo gran escritor– va configurando y perfeccionando su propia técnica narrativa a lo largo de los días y las obras. Los más de cuarenta años con Carlos Fuentes, leyéndolo, estudiando sus ensayos literarios, escuchando sus conferencias, nos permiten *disfrutar* el placer de saborear sensualmente y penetrar intelectualmente ese magma viviente que es su última novela: *Los años con Laura Díaz*[1]. Aquella emoción primera con que leímos *La muerte de Artemio Cruz*, o el deslumbramiento que nos produjo la complejidad estructural de *La región más transparente*, nos llevan ahora –en la obra que comento– a una lectura aquiescente, cómplice, trascendente, sin que por ello –por la índole de lectura que induce– la pasión, la admiración y la sorpresa estén ausentes. La narrativa de Carlos Fuentes se ha ido decantando, asentándose en gravedad la exuberancia[2], transcendiendo sus brillantes intuiciones de antaño en hallazgos formales sistematizados, y haciendo de la intertextualidad el espacio circular donde tradición y novedad se abrazan y se fecundan.

El aserto de Horacio Quiroga: «Los hombres no cuentan lo que ven sino lo que han leído sobre lo mismo que ven», se hace plausible en Fuentes, que cuenta lo que ve, lo que le han contado –y lo agradece–, lo que ha imaginado, y lo que ha leído sobre lo visto e imaginado. Realiza, así, lo que en crítica literaria llamamos «fusión estética», la compenetración de varios lenguajes artísticos: el plástico, el musical, el cinematográfico, el fotográfico, la lírica y todas las variantes genéricas del lenguaje escrito, el folclore, las artesanías, hasta el rayo, el aguacero y el seísmo se someten a la batuta de Fuentes para quedar correlacionados en el inmenso tejido, redivivo y autosuficiente, de esta novela total.

Carlos Fuentes ha querido hacer la novela de nuestro siglo, como Balzac quiso expresar el XIX en *La Comedia Humana*, y ha tenido el acierto de

[1] Los años con Laura Díaz, *Madrid, Alfaguara, 1999.*

[2] *En la despedida a Alfonso Reyes, en 1924, Eugenio D'Ors subrayó el «contrapeso» que el regiomontano había supuesto frente a la facilidad y a veces superficialidad de la exuberancia hispanoamericana. «Él ha torcido el cuello de la exuberancia y ha dejado limpio de su imagen mítica el mapa ideal de nuestra América», Jaime Delgado, «Cincuenta aniversario de la actividad literaria de Alfonso Reyes»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 84, (diciembre 1956), p. 391.*

decirlo todo, pero de *no explicarlo todo*. Ha dejado hablar a una época a través de una biografía, y como tal biografía no es descripción minuciosa de un período histórico, sino la vivencia –con sus luces y sus sombras– de los avatares de un siglo en el desarrollo de una personalidad y un carácter de mujer; es decir, un todo, pero incompleto, la visión de nuestra contemporaneidad desde un destino humano inextricablemente unido a otros destinos: una experiencia a la altura del lector. El libro de Fuentes nos hace reencontrar nuestro propio pasado –al menos el de mi generación–, en nuestros sueños, en nuestros amores, en nuestros fracasos, en nuestras preferencias y rechazos, también estamos ahí, en sus páginas.

A través de los ojos y la inteligencia de Laura Díaz vamos asistiendo al despliegue de una vida en un determinado espacio social, histórico y geográfico. La inmigración europea –alemana– en tierras feraces mexicanas, el porfiriato en la cantonada de los dos siglos, la hacienda cafetalera en la región de Veracruz. El viejo Buddenbrook, comerciante próspero de la ciudad hanseática de Lübeck y el financiero francés Nucingen, son los ejemplos y los mentores de los Kelsen, cuyo vástago Philip, simpatizante fervoroso del socialismo lasalliano, emigrará a América y fundará la estirpe de la que en el año 98 del siglo pasado nacerá Laura Díaz Kelsen.

De las huelgas de Cananea y Río Blanco, oirá hablar la niña Laura a su hermanastro Santiago, nueve años mayor, que ha concluido los estudios secundarios y se da un año de tiempo para elegir carrera universitaria, aunque la atención primordial del joven en esos momentos en el puerto de Veracruz es la política decadente de un régimen dictatorial que se sostiene con medidas sangrientas cada vez más represivas. Santiago Díaz es fusilado en noviembre de 1910 como conspirador contra el gobierno federal. Y en esa hora, en que la desgracia se abate sobre la familia Díaz Kelsen, que vela el cadáver del joven revolucionario, es cuando la impronta de la voluntad de la niña Laura –doce años– se deja sentir sobre la decisión policial («a los rebeldes se los vela en los panteones»), pidiendo a los padres un espacio más ancho: el mar, que el joven poeta tanto amaba. Laura, viendo el cadáver del medio hermano desaparecer en el mar, hacerse mar, promete obligarse a sí misma a ser fiel al recuerdo de Santiago y a imaginar y tener presente esa vida que a él le arrebataron prematuramente, «haciendo lo que tú no hiciste».

La novela se organiza estructuralmente como narrada e imaginada por el cuarto Santiago, el biznieto de Laura Díaz, que no la conoció pero que vivió rodeado de sus fotografías e inmerso en los recuerdos que de ella le transmitieron sus padres. A los 34 años, en un viaje profesional a Detroit para iniciar un documental sobre muralistas mexicanos, descubre emocio-

nadamente, en una mirada paciente y tensa al mural, en el rostro de una mujer trabajadora, masculinizada por el mono azul y el pelo corto, la expresión y las facciones de Laura Díaz, su bisabuela. Estamos en 1999 y el cuarto Santiago de la saga quiere revivir y recordar la vida de una mujer muerta, descubrir el secreto de su memoria.

Como en un corrido, una balada, o en un mural, pasan por Xalapa –y por la novela– los «héroes» y los sucesos revolucionarios. «El Centauro del Norte» y «El Atila del Sur» son traídos y llevados en las bocas del pueblo y sus efigies fotográficas en todos los periódicos. Entretanto, Laura Díaz estrena su primer traje largo y asiste a su primer baile de mujer. En «San Cayetano», una hacienda cafetalera como la de su abuelo Kelsen, Laura Díaz conocerá a un hombre que intenta seducirla y sólo la intriga y la inquieta con alusiones al hermanastro sacrificado. Más tarde, se convertirá en su primer amante adulterino. El breve encuentro con Orlando Ximénez prestigiará asimismo el misterio que envuelve la figura de Armonía Aznar, la anarcosindicalista catalana, refugiada en Xalapa, a la que nunca llegamos a conocer *de visu*.

En un baile del Casino de Xalapa, presentado por el abogado y poeta vanguardista Xavier Icaza (personaje real), conoce Laura al que muy pronto será su marido: el líder sindicalista Juan Francisco López Greene. Corre el año 1920, y en el mismo tren Interoceánico, que lleva a la pareja al Distrito Federal donde fijarán su hogar, le dan la noticia al marido de que el presidente Carranza ha sido asesinado. Así, para por la vida de Laura Díaz la historia turbulenta de México, en noticia directa por la posición política de López Greene, que quiere «aleccionarla» en la realidad, o en forma de «caldeo» cuando va a producirse, y ya se comenta en los círculos y reuniones a que la lleva su amante, aquel joven del primer baile, Orlando Ximénez, a quien reencuentra años más tarde en el Defe o llega a ella literaturizada, en la gran novela *Los de abajo*, que Laura lee al ser «descubierta» en los medios literarios capitalinos la novela revolucionaria del doctor Azuela. Gobierno de Obregón, primer ministro de educación: «un filósofo exaltado y brillante». El asesinato de Obregón por un sacerdote católico cuando intenta «reelegirse». En estos días, Laura da asilo en su casa impremeditadamente a una extraña mujer, encontrada en la calle, que resulta ser cómplice del magnicidio. Seis, ocho, más años de casada, dos hijos ya, y los primeros síntomas de desavenencia larvada en el matrimonio. Unos días de descanso en la casa familiar del Trópico, y a su regreso, lee en *El Universal* la noticia de que a su anónima protegida, una monja carmelita, se le ha aplicado el expeditivo procedimiento de la «ley de fuga», al ser arrestada en un domicilio cercano al bosque de Chapultepec. La «traición» del marido,

delator sin duda de su protegida, es la gota que derrama el vaso en que rebosan un cierto desánimo, un cierto desgaste, una cierta irritación en el roce de los cuerpos en la cama matrimonial, que viene detectando Laura Díaz. La maleta, un taxi, y una bofetada brutal del marido, son los gestos, expeditivos también, de esta primera ruptura.

Con Orlando Ximénez, su primer amante, vivirá en el hotel Regis, del Paseo de la Reforma, dieciséis meses. Meses de aprendizaje de una cultura superficial, unos tópicos *ready-made*, o improvisados para cada ocasión. Él será su introductor en las fiestas de la alta sociedad mexicana, resucitada y mestizada en la posrevolución, un fresco de personajes reales identificables y de personajes literarios cuya muestra más representativa es Artemio Cruz. Otro paseo al que la conducirá de la mano Orlando –como Virgilio a Dante– es al círculo infernal del desengaño, a la barriada suburbial donde viven hacinados monstruos, tullidos, enanos, miserables de toda índole y condición. ¿Ves? «no hay remedio», le dice el misterioso Orlando, no podemos o no queremos o no sabemos conjurar toda la miseria del mundo. Estampa expresionista que recuerda *El suburbio*, de Georges Heym, y, en la tradición hispánica, los aguafuertes de Goya.

La música –Carlos Chaves–, la pintura –conoce y convive con Diego Rivera y Frida Kahlo–, la literatura contemporánea, sobre todo, los poetas –Vallaurrutia, Gorostiza–, el teatro, la alta costura, todo va asumiéndolo Laura Díaz, guardándolo en su corazón como su madre Leticia guardaba en armarios y despensas orfebrería y alimentos para halagar y fomentar el buen gusto en el hogar. Laura regresa a la Avenida Sonora, al domicilio familiar, y organiza de nuevo la vida con el marido y los hijos, acompañada de la tía mestiza, traída por Xalapa para reservarse a sí misma espacios y huecos de disponibilidad, de libertad de movimiento, de una cierta independencia.

La progresión orgánica del texto novelesco conjuga la biografía y la historia contemporánea que se van sucediendo como las hojas de un calendario, entretejidas, «surco, sangre y ceniza». Es una historia de vidas y por tanto una historia de muertes, de amor, de pasiones políticas, de sueños utópicos, de derrotas, de desgarros... Laura Díaz, una mujer madura, todavía joven –cuarenta años–, conoce al gran amor de su vida: Jorge Maura, nuestro compatriota, en el que se hace reconocible el personaje real de Jorge Semprún, literaturizado por supuesto, pero con señas de identidad indudables: «republicano español», «descendiente del primer ministro reformista A. Maura y Montaner», «pelo blanco desde joven», «cabeza íbero-romana»... No es que Laura rompa de nuevo con su familia por el amor de Jorge Maura, es que desde la primera noche en que se conocen, no

se dejan el uno al otro y ella no regresará a la Avenida Sonora hasta casi dos años más tarde.

Maura será otro de los mentores de Laura Díaz. Maura le dará una perspectiva más amplia, más europea, más universal que las que le dieron el marido y Orlando Ximénez. Él ha vivido la guerra civil española, la persecución nazi de los judíos, el campo de Buchenwald, ha estudiado con Husserl en Friburgo, conoce los entresijos de la política internacional, la decepción y las dudas que empiezan a lastrar la ideología socialista. En las tertulias del *Café de París*, de México, Octavio Barreda, Maura y sus amigos españoles, Vidal y Basilio Baltasar (otro guiño anacrónico de referente real), la ilustrarán en las diferencias entre republicanos demócratas y anarquistas, entre comunismo y liberalismo. Así como la historia del obrerismo mexicano la recibió Laura, de refilón, a través de las conversaciones de su marido con otros dirigentes de la CROM, reunidos en el comedor de la casa de Sonora, apartada ella en la habitación de al lado, o bien en directo de Juan Francisco cuando ella le sonsacaba, más para descifrarlo a él que para formarse una opinión objetiva del sindicalismo, las tertulias de Maura y los republicanos españoles le dan una perspectiva del entramado político del mundo occidental.

Entretanto, la familia de Laura, sus hijos, van haciéndose hombres, muy diferentes los dos. El primero, Santiago –nombrado así en recuerdo del medio hermano mártir–, con indudables dotes artísticas, trabajará con Diego Rivera y se empapa de Van Gogh y Egon Schiele. «Santiago el Menor», lo llamará su madre, que lo adora y lo apoya constructivamente en su vocación artística. El segundo, Dantón (nombre elegido por el padre) frío y calculador desde joven, estudiará derecho, no querrá incorporarse a la lucha sindicalista del padre, y decidirá medrar en el neocapitalismo mexicano que comienza a propiciar el gobierno de Alemán. El marido va apagándose políticamente, autoderrotándose, hasta que le llega el final: una muerte anodina en el cotidiano cuarto de baño. La muerte del hijo Santiago fue dolorosísima para Laura Díaz, viéndolo extinguirse día a día por el desgaste de su sistema inmunológico. «Llega un momento de la vida en que nada tiene importancia salvo amar a los muertos», es la frase inicial del capítulo que cronológicamente marca la mitad del siglo XX en la vida de Laura Díaz. Todavía habrá otro hombre en los años de Laura Díaz, el norteamericano Harry Jaffe, que participó muy joven en la guerra civil española, víctima más tarde en las purgas «macartistas» ahora en Cuernavaca con el grupo de expatriados de Hollywood. También el exilio español en México, con sus figuras emblemáticas –en la obra y en el corazón de Fuentes, me consta–: Buñuel, Max Aub, Cernuda, Manuel Pedroso..., tendrá

sus brillantes viñetas en el texto de nuestra contemporaneidad. La prosperidad apabullante del hijo Dantón, casado con una millonaria, metido en negocios poco claros, conchabado con políticos corruptos, provoca la capacidad de desprecio de Laura hacia este hijo sin ideales que no reconoce más dignidad que la del dinero a la sombra del poder.

Tras el seísmo de 1957, Laura Díaz abandona por tercera y última vez la residencia en ruinas de la Avenida Sonora. Desde el nuevo apartamento en la Plaza de Río de Janeiro, Colonia Roma, con la Leica que le regaló el comunista norteamericano Harry Jaffe, y casi sesenta años, Laura sale a ese espacio amado, a esa región, no ciertamente la más transparente del aire, pero quizá sí la de mayor fuerza telúrica, la que es capaz de provocar amores y odios súbitos, la ciudad de México, con sus desplantes climáticos, con su agresividad, con la caricia de su infinita dulzura en las primera horas mañaneras; México, Distrito Federal, su historia, su clima, sus gentes, son ahora la pasión remozada de Laura Díaz, transmitida a las películas fotográficas, que acreditarán su nombre como fotógrafa de fama y reportera profesional de las grandes agencias mundiales. Logra hacerse por fin dueña de una profesión y de un medio de vida.

En la Navidad de 1965, Santiago López, hijo de Dantón, nieto de Laura Díaz, a quien apenas conocía, con su novia Lourdes Alfaro, se viene a vivir con la abuela, por no querer el joven seguir las imposiciones del padre, pretendiendo trazarle el mismo camino de «mordidas», «servicios», «comisiones ilegales» y «acomodos» al político de turno, que ha venido recorriendo él. El tercer Santiago y su novia se casan y viven en familia con la abuela. Nace en el hogar de Laura independiente el cuarto Santiago, el biznieto, pero apenas cumplidos los dos años el Santiago IV, a Laura Díaz le toca fotografiar el cadáver del tercer Santiago, el nieto, asesinado el 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco.

Los Ángeles 2000 es el espacio y la cifra que como colofón estructural cierra la vida de Laura Díaz, pensada, imaginada, inventada y suplida por su bisnieto, el cuarto Santiago. El último de la saga, ahora en Los Ángeles, ha de realizar un reportaje fotográfico sobre el mural recién restaurado que en el año 1930 realizara en esta ciudad David Alfaro Siqueiros.

Como Flaubert, como «Clarín», como Tolstoi y Dostoievski, Carlos Fuentes ha creado y se ha recreado en la construcción de un personaje de mujer, del que seguramente si lo apuraran mucho podría decir: «Laura Díaz soy yo». En la novela, asistimos a la maduración sentimental e intelectual de la protagonista y a la «hechura» de una mujer prototípica del siglo XX, que sobre todo en la primera mitad del siglo «lo tuvo muy difícil». Una mujer con sus tanteos y sus indecisiones, con su voluntad de «querer ser»,

de «querer hacer»; y que acierta y se equivoca. Una mujer que intenta ser independiente, todavía no «liberada» (aún no la liberación de las *Women's Lib*). Una mujer con sus debilidades y sus arrestos, una mejor como todas. No es una mártir como Edith Stein[3] (o como Raquel Alemán, en la novela), no es una filósofa como Simone Weil, es la mujer alerta y paciente, que acumula experiencia, vida, que escucha, y que a solas transforma lo recibido en sabiduría existencial. Es esa mujer paradigma de la fémina del siglo XX, que ahora, en el último año del siglo, nos dará un avatar, Louise Arbour, Procuradora del llamado Tribunal Penal Internacional, que se atreve a inculpar a Milosevic y otros tres dirigentes yugoslavos de crímenes contra la humanidad resolviendo así jurídicamente un conflicto bélico internacional.

Laura Díaz vive y aprende, se abre a los demás, protege a los desvalidos, ampara a los perseguidos sin preguntar filiación, y se ausculta a sí misma para saberse, para saber qué parte es esencialmente suya o qué es hechura de los otros, débito de los otros y débito a los otros, surco que aguarda ser colmado. Pues en el texto subyace una filosofía existencial que Fuentes psicologiza: la posibilidad siempre abierta de reinterpretación histórica. Nuestras vidas son incompletas, y esa incompletez la realizarán otros, del mismo modo que nosotros llevamos a cabo, consumamos proyectos, sueños, amores de otros que nos precedieron. No se puede decir que cada tiempo y cada vida en sí solos tengan un sentido pleno. Los tiempos y los destinos no están cerrados ni irrevocablemente pasados y siempre es posible un acceso a ellos que los determine en su esencia. Este acceso al destino y «los años» con Laura Díaz es el que realiza en la ficción novelesca que comentamos el cuarto Santiago.

En fin, una gran novela ideológica en el sentido sartriano, no por la enorme información sobre las ideologías políticas de nuestro tiempo, que la hay, sino porque esa información nunca es expositiva sino encarnada en la peripecia vital de los personajes, que asumen su fe y sus dudas con apasionamiento dialéctico, pero *no dejan de actuar por nada.* «Ideología –escribió Sartre– es la totalidad sintética frecuentemente contradictoria de todo lo que la época ha producido para ilustrarse». Y, aquí, en las 467 páginas de la novela de Fuentes, tenemos no sólo lo que la época ha producido –a partir de coordenadas impuestas por la realidad– para explicarse a sí misma y para expresarse a sí misma, sino también todo lo que la época ha heredado y arrastra de su pasado, y todo lo que la época ha imaginado y proyectado sobre su futuro.

[3] *Edith Stein y Simone Weil son sacadas a colación en determinados contextos de la novela.*



La narrativa solidaria de Laura Antillano

Ángel Esteban

Con su novela *Solitaria solidaria* (1990), Laura Antillano ha llegado a ser una de las escritoras más relevantes del panorama joven venezolano. Finalista del Premio Miguel Otero Silva 1990, su obra literaria vino precedida de premios como el Nacional de cuentos (1977), y títulos como *La Bella Epoca* (1968), *Un carro largo se llama tren* (1975), *Perfume de gardenia* (1982) o *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir* (1984). Marta Traba unía su nombre al de otras escritoras, objeto de estudio en un seminario de la Universidad de Maryland: las brasileñas Lidia Fagundes Telles y Clarice Lispector, la puertorriqueña Rosario Ferré, las argentinas Elvira Orphée, Alicia Steimberg y Liliana Heker, las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, etc.[1]

El nuevo discurso de estas escritoras no pretende crear un nuevo modelo, sino provocar una alta emotividad, apoyada antes en la memoria que en la pura invención. La única manera de probar una verdad es, por tanto, transmitirla. Así se entiende el lenguaje descriptivo de estas obras, imaginativo y sensual. Laura Antillano, para llevar a cabo su tarea, ha escogido los ingredientes más certeros: el autobiografismo, las incursiones en la historia del XIX desde el punto de vista de la mujer en vías de emancipación, la cooperación de elementos libertarios como la teología de la liberación, la revolución del mayo del 68, la música de Los Beatles, etc; el tema del divorcio, la retórica del lenguaje corporal, la crítica a las dictaduras, los paralelismos entre el poder político, la relación de fuerzas en el amor y la autoridad paterna, etc. Todo el material ha sido cuidadosamente seleccionado. Cuando Willy Muñoz estudia el relato de mujer en su libro *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, trata de ilustrar la evolución de la marginalización cultural del personaje femenino «desde su exclusión del discurso hasta la posesión del logos, economía que la habilita para codificar su propia realidad inscribiéndose en la historía.»[2]

[1] *Cfr. Traba, Marta, «Hipótesis sobre una escritura diferente», en V.V.A.A.,* La sartén por el mango, *Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, 2ª ed., pp. 23 y 24.*
[2] *Madrid, Pliegos, 1992, p. 20.*

Esto es particularmente decisivo en *Solitaria solidaria,* porque se trata de un relato de dos vidas casi paralelas. La primera de ellas, la más contemporánea, corresponde a los avatares de una profesora universitaria de historia, que acaba de llegar de Maracaibo a Valencia después de una fuerte crisis matrimonial, para empezar una nueva vida, en los años más revueltos del ambiente universitario de Occidente: los últimos 60. La segunda historia es fruto de una casualidad, que va a saciar un gran cúmulo de necesidades existenciales de Zulay: en la biblioteca de la universidad encuentra un diario y unas cartas escritos entre 1877 y 1896 por Leonora Armundeloy, personaje con el que la investigadora se identificará, y en quien verá paralelismos sorprendentes con su propia vida y pensamiento. Estamos ante el modelo de personaje que describe Biruté Ciplijauskaité en su libro *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona,* donde confirma la tendencia a narrar, en estos últimos años, historias en las que los autores son fundamentalmente mujeres, las cuales conciben a sus protagonistas como mujeres escritoras.[3] La conciencia sobre la expresión literaria y su protagonismo se traduce en una reflexión acerca de la identidad, y el proceso de creación literaria se vuelve derrotero para la realización personal. Zulay Montero, recién llegada a Valencia, describe en primera persona un día cualquiera de su nueva vida, y se imagina escribiendo la novela que realmente está empezando a redactar: «me divierte inventarme historias, yo soy el personaje de diversas versiones de una misma historia, (...) esto de estar sentada en esta mesa de pequeño restaurante céntrico (...) en una ciudad que me es desconocida, es una situación ideal para hacer el inicio de una historia de novela que puedo estar escribiendo en este momento.»[4]

La autobiografía o la recreación de un pasado rebasa con cierta frecuencia en estas escritoras el nivel de lo privado y lo íntimo, para asomarse a los planteamientos universalistas. Rosario Ferré, en «La cocina de la escritura», basada en su propia experiencia como escritora de relatos, asegura «que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos, si uno no construye primero su realidad interior.»[5] Laura Antillano ha comenzado describiendo su historia. La indagación en los elementos íntimos y comunes de los dos

[3] *Barcelona, Anthropos, 1988, p. 13.*

[4] *Laura Antillano,* Solitaria solidaria, *Caracas, Planeta Venezolana, 1990, p. 16. A partir de ahora, cuando se trate de esta novela, las citas irán dentro del texto, con el número de página entre paréntesis.*

[5] *Rosario Ferré, «La cocina de la escritura», en V.V.A.A.,* La sartén por el mango, *ed. cit., p. 144.*

relatos construirá el mundo de valores universales que sale a flote mediante el desarrollo e interpretación de los acontecimientos. Lo que da verdadero carácter universal a la obra no es ni la historia contemporánea ni la evocación realista de una personalidad del XIX sino el paralelismo entre las dos historias, sus diferencias y el resultado final de la comparación. El deseo de parangonarse con el otro modelo, expresado tanto por Zulay como por Leonora, abre un arco que resume la lucha de la mujer en el transcurso de un siglo por liberarse de ciertas lacras del pasado. Zulay, mediante su labor científica y su vida independiente, se realiza como mujer contemporánea, y Leonora, a través de la crítica a los diversos modos de vida obsoletos y el deseo de ser una mujer libre e independiente, elabora una profecía acerca de la situación de la mujer en el siglo XX que coincide en esencia con los planteamientos vitales de Zulay. La historia vivida por una mujer un siglo antes facilita que el periplo personal de Zulay y el sentido del discurso ginocéntrico adquieran profundidad y resulten aptos para la descripción, coherentes y cargados de significado, tanto existencial como diacrónico. Zulay es explicada a través de su historia y de la historia de Leonora.

El hilo conductor de las historias, que imprime valor universal a los discursos particulares es la reflexión sobre el poder, en un sentido amplio e integrador, estructurado en varios planos: el político, el derivado de la diferencia histórica entre los sexos, el religioso, el intelectual. La elección de los protagonistas masculinos y femeninos no es casual, pero el mismo concepto de escritura evidencia que la autora no es ajena a la idea expuesta por Sara Castro-Klarén en «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», donde se afirma que «Occidente reconce sin ambigüedad alguna coincidencia entre escritura, conocimiento y poder».[6] Escribir es de algún modo acceder a las llaves del ejercicio del poder. Ahora bien, el contenido no es el vehículo exclusivo de la subversión. Ésta comienza en el lenguaje o en la propia actividad literaria. Como intuyó Jean Franco, el problema no es «averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino explorar las relaciones del poder. (...) Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo *contra* el poder asfixiante de una voz patriarcal.»[7]

Las relaciones de las dos protagonistas de *Solitaria solidaria* con el poder son paralelas y tortuosas, pero en el transcurso de la obra entrarán en crisis

[6] *En V.V.A.A.*, La sartén por el mango, *ed. cit., p. 41.*

[7] *Jean Franco, «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana»,* Hispamérica, *43-45 (1986) 41.*

con el fin de afirmar en ambas su deseada independencia. Esto es particularmente notorio en el caso de Leonora, porque pertenece a la segunda mitad del siglo XIX, y los pasos que da son mucho más costosos y señeros que los de Zulay. Leonora participa del ambiente propio de una cultura dominada, la femenina, pero no parece resignarse a esa posición, e incluso manifiesta en ocasiones su deseo de pertenecer al siglo XX, donde la mujer haya alcanzado un *status* de libertad mayor. En una de las primeras cartas que le envía a su novio Sergio le cuenta un extraño sueño que le ha transportado a una realidad ideal y que se asemeja mucho a la que está viviendo cien años después Zulay, pues se imagina a sí misma como profesora de universidad. (59)

La actitud de Leonora no se queda en la pura protesta o en el vago deseo de un *status* mejor. Su vida entera, sus ideas y su coherencia son un reflejo de esa lucha, poco común en su época. Pertenece a una familia tradicional perfectamente jerarquizada, donde la madre ha muerto y ella hereda sus funciones con el fin de servir de apoyo físico y moral a su padre. Sin embargo, muy pronto comenzará a elaborar una visión crítica de todo lo que le rodea, especialmente en contra de los diferentes discursos del poder. Por ejemplo, ataca constantemente, en sus cartas a Sergio y en los diarios, la tiranía de Guzmán Blanco y sus estrategias para perpetuarse en el poder (33, 77, 88, 96, 121, 136). Sergio, por su parte, como hombre y, por tanto, con derecho exclusivo para opinar sobre cuestiones políticas, recrimina sus juicios, su *soberbia,* y le insta a no inmiscuirse en asuntos ajenos a su condición y ser *inteligente.* (91) La relación se hace tan insoportable para Sergio que decide dejarla y casarse con una europea (121). En enero de 1885, cuando Sergio ha tenido la primera hija, escribe a Leonora, y le confiesa un afecto hacia ella que está en otro nivel que el de su mujer, el del matrimonio. Sergio necesita sentirse seguro y saberse protector de la mujer, responsable de ella, hablar con ella sólo lo necesario y trabajar para sacar adelante una familia. Con Leonora, sin embargo, se sentía inquieto, dubitativo, y en ningún caso dominador. (176) La actitud de Sergio nos lleva directamente a otro de los aspectos de la crítica de Leonora: la posesión del hombre hacia la mujer, con sus aspectos espirituales o intelectuales y los corporales, también evidentes. Leonora, en sus cartas y diarios, descarga su pasión contra ese tipo de dominio a raíz del anuncio de la boda de Sergio, y establece un parangón entre el poder político de la dictadura y el de unas personas sobre otras. Reflexiona sobre algunas decisiones de Guzmán Blanco, como la de expulsar a Martí del país por haber defendido al intelectual disidente Cecilio Acosta y negarse a escribir un artículo favorable al dictador, y siente a la vez vergüenza de haber deseado físicamente a Ser-

gio. Y concluye: «Suelo preguntarme si todas las relaciones entre los humanos cubren ese rigor del desbalance, aún las del amor...» (121)

Leonora es, además, una mujer activa, que ha participado en reuniones clandestinas y ha colaborado con publicaciones revolucionarias de corte socialista, para defender los intereses de los artesanos frente al avance de los nuevos modelos de economía capitalista. Los acontecimientos, sin embargo, truncarán de modo irreversible sus expectativas. Su padre es encarcelado y enviado al exilio; su bisabuela, su abuela y alguno de sus primos irán muriendo por diversas causas y, finalmente, poco después de haberse casado con un socialista, éste morirá en un embate de la policía que intentaba reprimir una manifestación. Triste y desolada, Leonora termina suicidándose. (296)

La lucha por desmantelar los resortes del poder en Zulay tiene ciertos paralelismos a la de Leonora, y éste es uno de los motivos por los que la historiadora decide continuar la investigación sobre los manuscritos que ha encontrado. Zulay busca su independencia y por eso decide separarse de su marido y emprender una nueva vida. Cuando ha de volver a Maracaibo para ver a su ex-marido en el hospital, que ha intentado suicidarse después de la crisis matrimonial, recuerda la carta que le dejó como despedida «en la que intentaba hacer sentir libre a Julio de toda culpa, señalándole su propia necesidad de independencia para crecer.» (198) Su vida no había estado exenta de amor pero, en el fondo, la relación se había limitado «a un estado de obediencia ciega y sacrificada al hombre, la pérdida de la iniciativa y de la confianza en la propia persona frente a la presencia de él.» (196) Lo mismo le ocurrirá con algunas de sus primeras relaciones sentimentales en la nueva ciudad, por lo que su sensibilidad por los temas referentes a la liberación de la mujer se hará más fina y se extenderá a todas las manifestaciones humanas donde se establece la relación dominante/dominado. Por eso conecta enseguida con ciertos grupos dentro de la política universitaria (144-148), participa en los homenajes a Mandela (252) y a Camilo Torres (154), siente atracción por la figura del sacerdote Manuel, relacionado con el movimiento La Golconda, afín a la teología de la liberación (71), empieza a comprender a su madre cuando ésta le confiesa que abandonó el hogar porque no podía soportar su nulidad dentro de la relación matrimonial, valora históricamente una famosa huelga de lavanderas de un hospital de Valencia en el siglo XIX (151), critica la dictadura de Oliveira Salazar en el Portugal de ese momento, comparándola con las decimonónicas de Rosas, Guzmán Blanco o la contemporánea de Pinochet (86), acoge con espíritu positivo los resultados de la reunión del Papa con el CELAM donde se decide atacar seriamente los problemas de la pobreza

y el machismo en América (220-221), etc. La novela termina con un largo viaje que Zulay emprende con Diego, su último compañero, a Adícora. En pleno contacto con la naturaleza y satisfecha de su relación con Diego, sintetiza en las últimas líneas el paralelismo que ha existido en la educación sentimental de las dos protagonistas, con un desenlace diferente: «Entonces pienso en que no deseo más que esta serenidad, este alivio. A lo mejor fue ello lo que no pudo vivir la apasionada, bella, inteligente y dulce Leonora Armundeloy, si la tuviera frente a mí (...) me gustaría poder decirle todas estas cosas. Me gustaría ser su amiga, y como un bálsamo que la ayudara a recuperar el sosiego, compartir con ella esa soledad, que es al final, la que vivimos todos. Vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el Poder, ¿es ésa acaso la historia de los hombres?» (319)

La apoteosis final no puede evitar que la reflexión sobre el poder (con mayúscula) impregne todas las páginas de esta novela. Decía Michele Montrelay que la diferencia básica entre la escritura del hombre y de la mujer estriba en que ellos se separan de sí mismos al elevar el discurso a la categoría literaria, y tienden a objetivar y establecer entes y mundos nuevos, mientras que en ellas la palabra es una extensión de sí, lo cual produce una escritura más inmediata.[8] Esa extensión básica de sí, con elementos constantes que sazonan desde lo más íntimo el relato, está formada por la omnipresencia de la sensibilidad frente a los poderes patriarcales torcidos, sensibilidad también hacia los detalles concretos en la decoración de interiores o elementos culinarios, las distintas descripciones de la sensación de soledad o de solidaridad, y en el telón de fondo de la música de Los Beatles, que refuerza la carga sentimental de multitud de pasajes, bien por el contenido de las letras o bien por los recuerdos que cierta canción provoca. Con todos estos ingredientes se forja la personalidad de una escritora solitaria, pero solidaria, que ha llegado a la madurez de su obra literaria, de la mano de Zulay Montero y Leonora Armundeloy.

[8] *Michele Montrelay,* L'Ombre et le nom, *París, Minuit, 1977, p. 151.*

Las palabras: una experiencia extrema en la poesía de Vicente Aleixandre

Lucrecia Romera

Esta lectura de un poema de Vicente Aleixandre trata del lenguaje poético y en particular de la palabra poética como una categoría ontológica: la morada del ser, en términos de Heidegger, que se compadece con la teoría de la poeticidad formulada por Jakobson: «donde la palabra es percibida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado».

La lírica moderna dialoga con las fuentes y con la teoría de este siglo, las confirma y también las supera, pero más lejos aún: teoriza poetizando. El movimiento es recíproco. La poesía de Vicente Aleixandre no escapa a esta premisa en su doble vertiente: dialogar con la teoría; teorizar poetizando.

Desde la primera etapa poética (*Ámbito,* 1928) pero en particular a partir de su obra de vanguardia (*Pasión de la Tierra,* 1935), el yo lírico poetiza sobre el lenguaje como un problema y a la vez como una episteme, es decir, como un Saber que también se sabe a sí mismo. La utopía de un lenguaje adámico atraviesa el corpus poético de Aleixandre con paradojas y contradicciones que van desde anhelar las palabras sin significado a impulsar una enunciación que conlleve lo aún no enunciado: un lenguaje poético en estado puro, en libre devenir y latencia. Pero es en el discurso de *Poemas de la consumación* (1968) donde la cuestión del lenguaje como problema y episteme alcanza su máxima expresión.

Los *Poemas de la consumación* nos remiten a las fuentes teóricas, si pensamos en las primeras preguntas sobre el hombre y el ser del lenguaje y confirman las series culturales más importantes de este siglo: la lingüística y la metafísica de Occidente.

En primer lugar, los poemas se inscriben en la estructura elemental temática de los opuestos vida/muerte, cuyo eje semántico puede denominarse existencia, de acuerdo con el *Diccionario razonado de semiótica,* de Greimas y Courtés. Luego el sujeto de la enunciación de estos poemas no es un sujeto normado como el de la lengua del habla sino que deviene *multiplicable y ocupa todos los puestos subjetivos posibles, todas las situaciones discursivas posibles entre yo/tú/el,* como lo propone, desde el marco teórico, Julia Kristeva en *La revolution du langage poétique.*

Este sujeto caleidoscópico enuncia desde dos lugares: el del Saber y el del Deseo, que semantizan como la noción existencial del término disfórico *muerte.* Se trata aquí de un Saber conclusivo, es el Saber la consumación de la vida y más allá aún, la del lenguaje. En cuanto al Deseo (lugar desde el que enuncia Occidente), se trata aquí del deseo de morir, más, de una enunciación desde el lugar de la muerte como el no vivo, el consumado, el separado de la vida que es el viejo y también el poeta, quien se impone olvidar y callar. Un *yo* poético que realiza, desde la enunciación del morir, la experiencia extrema del lenguaje: enunciar lo inenunciable: «Soy quien pronunció tu nombre como forma mientras moría» («Presente, después», en *Poemas de la consumación)* Las palabras conllevan, desde esta mirada última, un doble movimiento: el de muerte (palabra postrera, palabras pronunciadas o dichas) pero también el de un advenir que dará lugar a la vez a otro orden lingüístico, donde las palabras podrían hallar correspondencia con las cosas y *ser.* Una visión que pone de manifiesto, a modo de constancia epistemológica, las dos direcciones de la filosofía del lenguaje: a) la objetiva, que se pregunta por el sentido del ser del lenguaje y b) la intersubjetiva o de solidaridad con los otros hombres.

En la primera dirección tengo en cuenta la relación entre el significante y la cosa en la medida en que este significante se parece a la naturaleza de las cosas (reproduce la cosa misma), como afirma Cratilo, con su posición denominada *physei* (según la naturaleza), en el diálogo platónico, ya que cabe preguntarse, junto con Barthes, si esta relación natural no está presente en todo acto de escritura y si el escritor no se definiría así por una conciencia cratiliana de los signos.

En la segunda dirección tengo en cuenta el lenguaje como el mostrar a otro lo que está dentro de uno, según Cratilo, y como la forma esencial de salir uno de sí mismo, el ser para otro de Heidegger (pensado antes por Santo Tomás y en un sentido más genuino por Hegel) y que llega hasta nuestros días en la concepción del poema como un diálogo que nos une en su sentido, como lo plantea Gadamer.

En este marco de pensamiento inscribo la práctica textual de un texto clave de *Poemas de la consumación:* «Las palabras del poeta». Vayamos a la primera estrofa:

> Después de las palabras muertas,
> De las aún pronunciadas o dichas
> ¿qué esperas? Unas hojas volantes,
> más papeles dispersos. ¿Quién sabe? Unas palabras
> deshechas, como el eco o la luz que muere allá en gran noche.

En esta primera estrofa los enunciados superan la disyuntiva forma/infinito y plantean una posición más trágica: la de la muerte de las palabras como signo y como unidad semántica, como sonido y sentido, como poeticidad. Hay un *Después* que nos remite a la evanescencia del lenguaje y que va más allá de la categoría del presente como enunciación y evanescencia. Se trata de la connotación existencial de las palabras, consumadas por la enunciación, por las marcas de los participios de pasiva y asimiladas por una *o* que no es disyuntiva. Se trata del desajuste entre el deseo y su objeto: la identidad entre lo nombrado y la cosa, en términos cratilianos, o entre el decir y lo dicho, en términos lingüísticos.

Las interrogaciones nos pueden orientar en un doble sentido: hacia un sujeto que enuncia desdoblado o hacia un posible interlocutor-lector. Las respuestas privilegian al sujeto dialógico que pregunta y responde como un poeta.

El paralelismo: Unas hojas volantes / más papeles dispersos (respuestas del poeta) reitera el destino evanescente de la escritura poética, que no es utilitario. El participio atributivo des-hechas (des-hacer lo hecho, la forma) introduce la disolución, un sentido que es traducido a la vez al nivel significante de la comparación: «como el eco o la luz que muere allá en gran noche», donde la *o* aleixandrina asimila los términos comparados, que connotan otra noción de muerte, y los anula. El eco no es la palabra sino su fractura y la luz es la suma de la luz (oscuridad) que nos anticipa el *locus* poético de la visión de este discurso. El adverbio allá equivale a la construcción adverbial en gran noche, donde el adjetivo gran le atribuye a noche una marca de signo positivo ya que la noche es una vía de ascenso y de encuentro amoroso. La noche, estatuida como un Todo donde se anulan los contrarios, cruza la textura del poema como lo comprobaremos al pasar a la segunda estrofa:

> Todo es noche profunda.
> Morir es olvidar unas palabras dichas
> en momentos de delicia o de ira, de éxtasis o abandono,
> cuando, despierta el alma, por los ojos se asoma
> más como luz que cual sonido experto.
> Experto, pues que dispuesto fuese
> en virtud de su son sobre página abierta,
> apoyado en palabras, o ellas con el sonido calan
> el aire y se reposan. No con virtud suprema,
> pero sí con un orden, infalible, si quieren.
> Pues obedientes, ellas, las palabras, se atienen
> a su virtud y dóciles
> se posan soberanas, bajo la luz se asoman
> por una lengua humana que a expresarlas se aplica.

El Todo es la noche, pero una noche que motiva al adjetivo profunda y codifica en el código aleixandrino como una noche original donde desaparecen los límites. Asimismo podemos leer el Todo como la nada, si lo leemos como un Todo cumplido, y la noche, como la suma de la luz. Una visión de apariencia nihilista, ya que la palabra poética, en este código, viene de la noche y encuentra allí su *locus* original, como en la poesía de Novalis y como lo anticipó el título de la primera muestra de estos poemas («En gran noche»). Luego el predicado afirmativo del Morir como un Olvidar las palabras consumadas pone de relieve la categoría palabras, atravesadas por una doble marca: las de la enunciación de un enunciador (el poeta) que se sabe muerto y sabe la muerte. Se trata, en el marco lingüístico, de la evanescencia del lenguaje y, en el marco filosófico, del existenciario del «ser para la muerte», que nos propone Heidegger.

La doble marca que conllevan las palabras nos remite además a *Cratilo* como discípulo de Heráclito, cuando Sócrates enuncia el problema de la evanescencia del lenguaje en relación con la teoría de que «las cosas no son las mismas siempre» y nos remite también a la concepción platónica del concepto de alma como principio de vida y sede del pensamiento, como se la presenta en el *Fedón*. Un alma entonces ideal, equivalente a la luz que, como la palabra aún no dicha (se asoma), plantea la utopía de un lenguaje que significa por lo oculto y que se opone a la forma del sonido experto.

La proposición de subjuntivo violenta la sintaxis: suspende la marca de pasiva, pone de relieve el participio (dispuesto) y nos orienta ambiguamente a una lectura del procedimiento son/sonido/palabra, en la que la o aleixandrina asimila, por lo menos, dos operaciones: a) la del sonido dispuesto sobre la página como forma, como fijación de la escritura, por efecto de la inmanencia del *son* (el antes de la palabra) o b) la de las palabras que, ya sonido, atraviesan la realidad y constituyen ellas mismas una ontología, la significan. Se trata de una operación que deja la iniciativa a las palabras y la posibilidad de descubrirlas al poeta.

La teoría así poetizada se vincula a la conferencia de Heidegger sobre Hölderlin en un doble sentido, el del lenguaje poético: «Es la poesía la que por sí misma hace hacedero el lenguaje», y el de la noción del poeta vate: «El decir del poeta es un sorprender estos signos para significarlos».

Pasemos ahora al centro del poema:

Y la mano reduce
su movimiento a hallarlas,
no: a descubrirlas, útil, mientras brillan, revelan,
cuando no, en desengaño, se evaporan.

Así, quedadas a las veces, duermen,
residuo al fin de un fuego intacto
que si murió no olvida,
pero débil su memoria dejó, y allí se hallase.

En primer lugar, la mano, sinécdoque de un todo que es el poeta, realiza la operación vática del descubrimiento de las palabras. Si el poeta se enuncia escribiendo, la mano, gesto de la escritura, traza aquí un movimiento que no es lineal sino de afirmación y negación a un tiempo. El enunciado, de construcción especular, lo confirma. La equivalencia posicional: a hallarlas / a descubrirlas, pone de relieve esta operación de segundo grado en la que el adverbio de negación, sin embargo, desplaza la marca de la construcción direccional de infinitivo: a hallarlas, privilegiando la marca de la construcción: a des-cubrirlas, quitarles a las palabras lo que las cubre (el óxido de la rutina, la automatización) para sorprender así la palabra esencial. En este contexto el adjetivo útil, ambiguo posicionalmente hablando, podría vincularse a la mano vática que descubre; en cambio, el adverbio durativo mientras introduce el problema de la evanescencia del lenguaje: la palabra que revela el ser deja de ser, en consecuencia de brillar, una vez revelada. Disyuntiva y contradicción insoluble del poeta moderno: creación / destrucción; libertad / forma; esplendor / consumación.

Sin embargo la contradicción es superada por la enunciación del deseo, que apela a un argumento mítico: el del lenguaje original. Muere la enunciación pero no el lenguaje. La metáfora del fuego intacto se cruza con la concepción heraclitiana del fuego como el principio de las cosas, fuerza viva que todo lo crea y lo destruye en un eterno retorno. El lenguaje es el fuego original, puede morir en su propia evanescencia pero no olvidar. Sólo olvida quien se sabe muerto (como el poeta de la enunciación). Hay una memoria del lenguaje, aun como residuo, que no olvida el ser, a pesar del matiz dubitativo que introduce la violenta marca del subjuntivo, cuya forma enclítica (halla-se) nos remite sin embargo a la inmanencia del lenguaje como memoria de sí mismo.

Pero veamos ahora las últimas dos estrofas:

Todo es noche profunda.
Morir es olvidar palabras, resortes, vidrios, nubes,
para atenerse a un orden
invisible de día, pero cierto en la noche, en gran abismo.
Allí, la tierra estricta,
no permite otro amor que el centro entero.
Ni otro beso que serle.
Ni otro amor que el amor que, ahogado, irradia.

En las noches profundas
correspondencia hallasen
las palabras dejadas o dormidas.
En papeles volantes, ¿quién las sabe u olvida?
Alguna vez, acaso, resonarán, ¿quién sabe?,
en unos pocos corazones fraternos.

La enunciación encuentra en el lenguaje la superación de la muerte y la del nihilismo que conlleva la *o* aleixandrina (disolución y asimilación) para dar lugar a una experiencia extrema, en uno de los sentidos que Víctor Massuh le otorga a esta categoría cuya meta no es el rechazo global sino la afirmación que fue gestándose en el seno de la negación, como en la operación poética de este discurso.

Esta vez Morir no sólo es olvidar palabras consumadas sino el *des*-orden, la fragmentación caótica que se produce entre las palabras y las cosas (visión surreal, para dar lugar a un orden otro que, paradójico, muere de día y vive en la noche. Este orden contradice las leyes de la naturaleza y las convenciones del código cultural (donde el día vuelve visible las cosas y la noche las oculta) y se vincula a la experiencia extrema de la enunciación que, desde el lugar del deseo (también de la utopía) le confiere a la noche una marca afirmativa que se cruza con la del código poético de San Juan pero no en el sentido de una experiencia mística sino en el sentido de la oscuridad como otra luz.

La noche no es la nada sino el Todo y es a la vez el gran abismo, la doble marca, determinante, del adverbio *allí,* que nos indica a la vez la tierra, estricta como centro pero no como sepulcro. La tierra es el *locus* de origen (pensamos en el tiempo circular) y también el centro del encuentro amoroso (fusión del *yo* en *tú),* metonimia del beso póstumo que trasciende al sujeto. El discurso poético supera así la teoría metafísica del *Dasein* (la posibilidad de la imposibilidad de ser) que, cuando está muerto, lejos de ser un todo, como el predicado «noche profunda» no es más. Luego, ya con la marca del plural, el predicado nos remite a un *locus* de origen donde las palabras hallan por fin la unidad entre los nombres y las cosas a pesar del subjuntivo, que introduce otra vez la duda, vinculada no obstante al deseo de la enunciación.

Hasta aquí podemos inscribir el discurso en la primera dirección de la filosofía del lenguaje: la que se pregunta por el sentido del ser del lenguaje. Hasta aquí, también el tiempo mítico. Si leemos, en cambio, los tres últimos versos podemos pensar en la segunda dirección de la filosofía del lenguaje: la intersubjetiva y, en consecuencia, en el tiempo de la Historia. Pero

esta dirección, enunciada por Heidegger como la manifestación del ser con otro es puesta en duda, entre signos, por la enunciación. Así la primera pregunta dialógica no sólo se interroga por el *quién* sino por la consumación de las palabras que, insertas en los predicados poéticos del Morir (saber y olvidar), se desplazan a la recepción.

La segunda pregunta suspende la posibilidad del volver a sonar de las palabras y la posibilidad del poema como guía de un diálogo que une a todos en su sentido, si pensamos en Gadamer. La duda, reforzada por los modalizantes alguna vez / acaso y por el tiempo no marcado del futuro (resonarán) condiciona la recepción de las palabras, se impone a la intención ética que connota el sintagma corazones fraternos, ya restringido por el adjetivo pocos. Cabe preguntarse entonces si el poeta duda porque el signo de la utopía (mítico) no entra en el signo de la Historia, del ser con otro, o porque duda como un poeta moderno cuya palabra ya no está encaminada de antemano.

Se trata además en nuestro caso de una enunciación agnóstica que, al carecer de Dios, enuncia la utopía de un lenguaje adámico que lo sustituya. Sin embargo esta ausencia de Dios, esta utopía, superan el nihilismo aparente de la enunciación por una doble experiencia extrema: la de enunciar desde el abismo, que es la noche profunda, la afirmación de un orden otro, que trasciende los límites del lenguaje, su consumación y la afirmación a la vez de un centro original, la tierra, donde el sujeto, al fusionarse, trasciende los límites de una existencia consumada. Unidad original de las palabras con las cosas y del sujeto con la tierra. Pero también enunciación de lo inenunciable: muerte de las palabras, muerte de la enunciación, sólo posible por otra experiencia extrema: la del lenguaje poético.

Bibliografía consultada

ALEIXANDRE, Vicente: *Poemas de la consumación,* Barcelona, Plaza y Janés, 1968.

BARTHES, Roland: *Grado cero de la escritura,* México, S. XXI, 1993.

El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 1987.

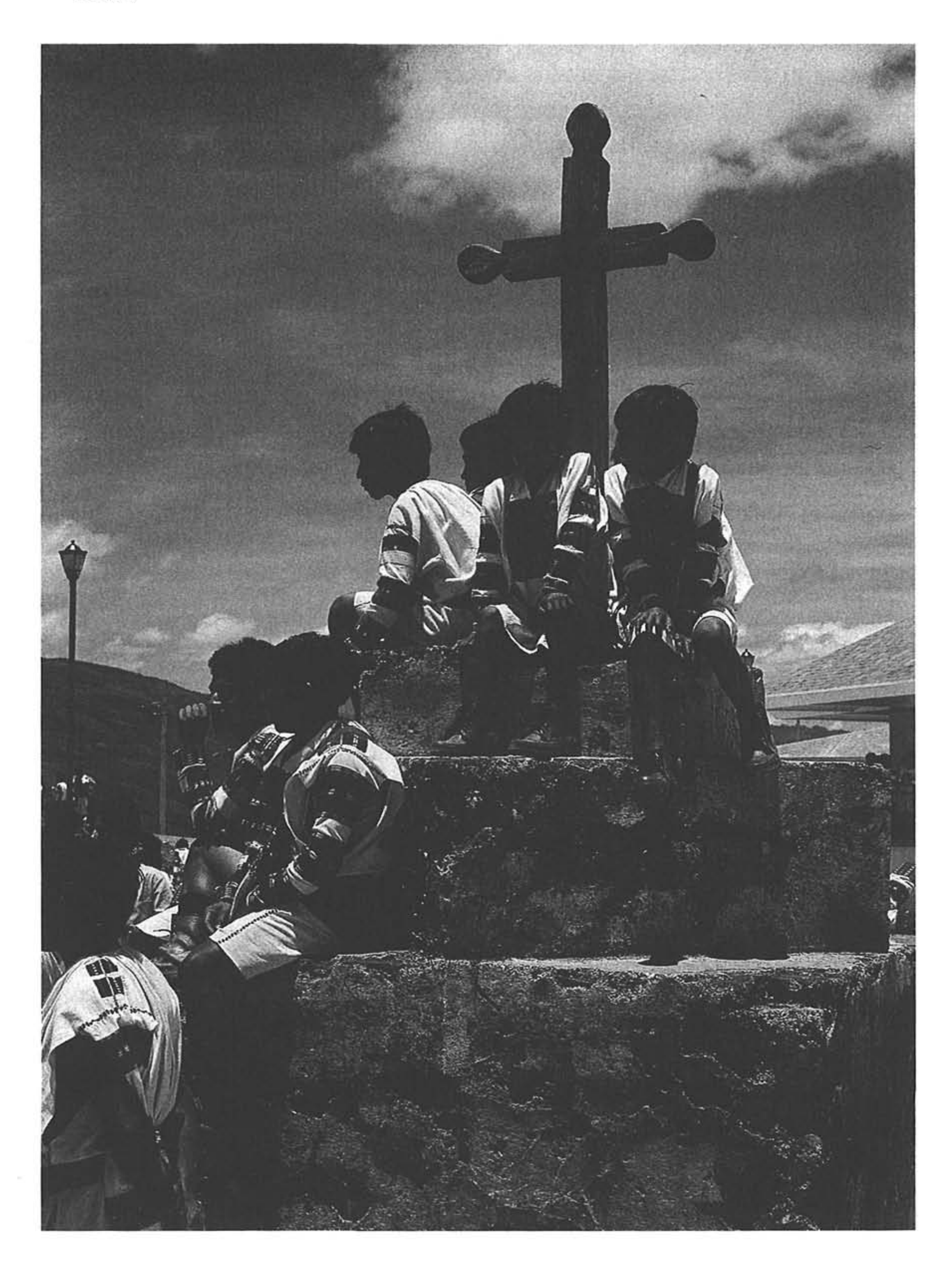
«Proust et les noms» en *Hommage to Roman Jakobson,* Mouton, La Haya, 1967.

GADAMER, Hans-Georg: *Poema y diálogo,* Barcelona, Gedisa, 1993.

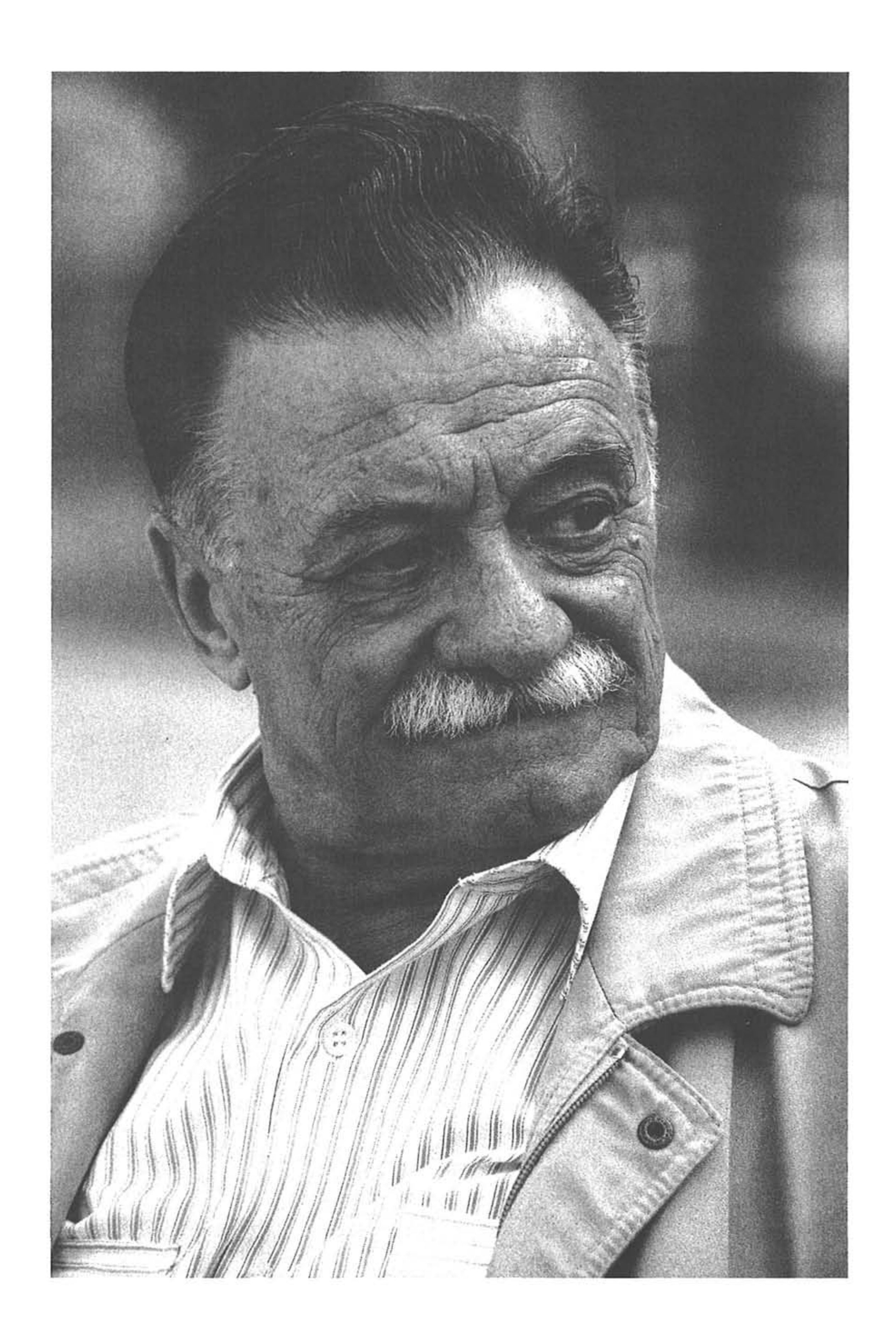
HEIDEGGER, Martín: *Hölderlin y la esencia de la poesía,* Madrid, Anthropos, 1991.

El ser y el tiempo, México, FCE, 1991.

JAKOBSON, Roman: *Poétique 7,* París, 1971.
KRISTEVA, Julia: *La revolution du langage poétique,* París, Du Seuil, 1974.
MASSUH, Victor: *Nihilismo y experiencia extrema,* Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
PLATÓN: *Cratilo:* en *Obras Completas,* Universidad de Venezuela, Caracas, 1982.



CALLEJERO



Mario Benedetti. Fotografía de Jorge Aparicio

Entrevista a Mario Benedetti

Reina Roffé

–Pronto, el 14 de septiembre del 2000, usted cumplirá 80 años que suman muchos libros. ¿Cómo se siente con respecto a su abundante producción?

–Evidentemente, más viejo, más cansado. He tenido una enorme actividad, con muchos problemas, y eso se va sintiendo con los años.

–En el prólogo a sus Cuentos Completos, *el escritor mexicano José Emilio Pacheco dice que usted «ha escrito lo que muchos sentíamos que necesitaba ser escrito» y que su obra es «como una gran crónica interior de todo lo que ha pasado en Hispanoamérica durante estos últimos 50 años». ¿Puede darme, por favor, su propio balance?*

–Eso lo realizan los críticos más que uno mismo. Pacheco hace un balance en el texto que escribió en el 95, cuando yo cumplía medio siglo de escritor y en un volumen salieron los cuentos que había escrito hasta entonces. Otros harán un balance distinto.

–Usted pertenece a la llamada generación crítica de escritores uruguayos, muchos de los cuales publicaban en el semanario Marcha *y también en la revista* Número, *donde Emir Rodríguez Monegal dio a conocer varios artículos sobre esta generación.*

–Sí, empecé en 1945.

–¿Usted ha escrito alrededor de 50 libros?

–Ya son 80, una cifra casi igual a mis años.

–Algunos críticos han dicho que en Poemas de la oficina *se encuentra la clave personal de todo su literatura. ¿Está de acuerdo?*

–No creo que sea así especialmente. Es, en todo caso, la clave de los temas de burocracia sobre los que me ocupé en los primeros libros, pero después fui por otros lados y por otros temas. Lo que pasa es que ese libro, aunque no es el primero que publiqué, es el primero que tuvo un público, salieron varias ediciones; y por eso, tal vez, llame un poco la atención. Pero antes de *Poemas de la oficina* yo había escrito otros que no interesaron a nadie, aunque luego se reeditaron.

–En su libro Crítica cómplice, *que reúne artículos sobre diversos autores europeos y americanos, usted pone cuatro acápites, uno de Cortázar, otro de José Martí, otro de José Enrique Rodó y otro de James Gibson Huneker; este último dice: «El crítico es un hombre que espera milagros». ¿Coincide con Gibson?*

–Sí, aunque no sé si los críticos hacen bien en esperar milagros, porque los poetas, los cuentistas, los narradores no escribimos milagros, sobre todo los que estamos muy influidos por la realidad, más bien nos basamos en el mundo que nos rodea y ahí no hay milagros.

–Precisamente, en Poemas del hoyporhoy *surge el peso de lo real y la necesidad de captar el presente. ¿Ésta ha sido la urgencia primordial en usted?*

–No sé si la urgencia, pero lo cierto es que la realidad siempre ha tenido mucha influencia sobre mí personalmente y sobre lo que escribo también. Además, un tema que yo trato con mucha frecuencia es el de las relaciones humanas y, bueno, esas relaciones están ahí, en la realidad, es ahí donde uno las observa para bien o para mal.

–En la edición de Viento del exilio, *que publicó Visor en España, hay un poema, «Tranvía de 1929», dedicado a la actriz China Zorrilla, donde usted menciona al poeta nacional Juan Zorrilla de San Martín.*

–Ése es uno de mis pocos poemas autobiográficos. De chico iba por la mañana muy temprano, como a las seis y cuarto, a un colegio alemán; Zorrilla, un hombre muy religioso, se dirigía a la dirección de un diario católico. Éramos los dos únicos habitantes del tranvía cada mañana. Yo lo observaba, porque estaba muy impresionado por su barba canosa, pero él no me daba ninguna importancia, ni me miraba. Era un viejo bajito, siempre de traje oscuro, que leía su diario. Después, con los años, me hice muy

amigo de China y por eso le dediqué ese poema, porque Zorrilla de San Martín era su abuelo.

–Zorrilla de San Martín, en su momento, fue un escritor muy reconocido, escribió aquel extenso poema titulado Tabaré, *sobre un héroe romántico, y de quien hoy prácticamente nadie habla.*

–Sí, habla poca gente hoy en día de la obra de Zorrilla. Yo creo que fue un poeta importante y, además, no sólo fue poeta, sino historiador; él tiene una extensa biografía de Artigas de varios tomos, o sea que también tiene importancia por ese lado, pero pasa muchas veces que buenos escritores, de valor, van pasando al olvido. No digo que Zorrilla haya pasado totalmente al olvido, porque en Montevideo hay calles, plazas, hay muchas cosas que lo homenajean y *Tabaré* se estudia en las escuelas. *Tabaré* ha tenido bastante difusión.

–¿Quiénes fueron los primeros escritores, las primeras obras que usted leyó?

–Empecé a leer de muy niño, cuando entré al colegio ya sabía leer y escribir, aprendí casi solo. Los primeros libros que leí fueron de Julio Verne, de Emilio Salgari. *Dos años de vacaciones* de Julio Verne, que leí a los siete, ocho años, me impresionó mucho, fue una de mis grandes lecturas de la infancia.

–En otro poema suyo, «Ni colorín ni colorado», usted pone una cita del argentino Raúl González Tuñón, conocido especialmente por su Juancito Caminador, *una especie de identidad biográfica-poética de este autor, que escribió: «Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente, lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad». ¿Se siente afín a la corriente de González Tuñón?*

–¿A la corriente?, no estoy demasiado enterado sobre los avatares de esa corriente, pero sí me gusta mucho la poesía de González Tuñón, tal vez por eso la cito.

–¿Se considera usted un autor adscripto a la tradición cuentística de los grandes narradores uruguayos como Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti?

–Me siento cuentista, eso de grande no, porque los que mencionó sí que son grandes. Digamos que yo también escribo cuentos.

–¿A qué se debe la importancia que tuvo este género en el Río de la Plata y la proliferación de autores que lo frecuentaron?

–Lo que pasa es que el cuento tuvo una motivación muy particular. En un país chico como el Uruguay, y muy ninguneado por la crítica, era casi imposible publicar una novela, porque no había editoriales, entonces la gente que escribía, escribía cuentos, porque sí había posibilidades de publicarlos. Los diarios, a veces, tenían suplementos culturales, páginas literarias y ahí se podían publicar narraciones breves. Era un problema de posibilidades. Cuando, más tarde, la situación mejoró y aparecieron editoriales, también aparecieron novelistas.

–Volviendo al tema de los grandes narradores uruguayos, ¿conoció usted a Felisberto Hernández?

–Sí, lo conocí y a mí me gustaban mucho sus cuentos a diferencia de otros compañeros de generación y de la revista *Número* que, más bien, escribían en contra de Felisberto. Además de gustarme lo que hacía, escribí artículos elogiosos sobre él.

–¿Por qué escribían en contra?

–Porque no les gustaba, sobre todo a Emir Rodríguez Monegal que fue, probablemente, el crítico más importante de nuestro grupo; él escribió mucho en contra de Felisberto.

–¿Qué era lo que no les gustaba, su manera de presentar un relato o tenía que ver con su personalidad?

–Ya no me acuerdo, pero creo que Emir le reprochaba cierta hipocresía en la creación de sus relatos. Yo creo que estaba equivocado. Discutí muchísimo con Emir sobre Felisberto, era uno de nuestros puntos de disensión.

–¿Quizá porque se trataba de un «francotirador», como lo denominó Italo Calvino, o porque sus cuentos eran de corte fantástico?

–Había otros que escribían literatura fantástica y, sin embargo, no provocaban ese rechazo. No sé, generalmente, es una cuestión personal. No les simpatizaba.

–Y con Onetti, que compartieron el mismo territorio del exilio, ¿cómo ha sido su relación?

–Con Onetti tuve una muy buena amistad, lo veía a menudo. En Madrid, vivíamos bastante cerca uno del otro, pero él no salía jamás. Me decía, vení vos aquí y yo iba a verlo. Tuve mejor relación en el exilio que cuando los dos estábamos en el Uruguay. No es que allá fuera mala, sino que nos veíamos mucho menos.

–En Crítica cómplice *usted habla no sólo de los uruguayos Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti, sino también de Eduardo Galeano, Idea Vilariño y Cristina Peri Rossi. ¿Sigue gozando de buena salud la literatura de su país?*

–Creo que sí, aunque hay algunos que están más saludables que otros, cosa que siempre ha pasado. De los anteriores, de los de mi generación, van quedando pocos. Rodríguez Monegal murió.

–También Ángel Rama, que fue un crítico destacado, falleció en el exilio, en un accidente aéreo.

–Cierto... y Carlos Martínez Moreno, que era un excelente narrador, fue otro que murió en el exilio. O sea que vamos quedando pocos de esa generación, pero después vino la siguiente, con la que tuvimos bastante afinidad, que es la generación de Galeano, de Cristina Peri Rossi, de Silvia Lago, de Mario Delgado Aparaín, que acaba de publicar una novela titulada *Alivio de luto*, aunque Mario es más joven que estos otros.

–¿No se han detectado conflictos generacionales?

–En general, no ha habido una guerra entre la generación del 45 y los que acabo de mencionarle, más bien otros, más jóvenes, sí han escrito contra la generación del 45. Pero eso pasa, nosotros también escribimos contra la generación del Centenario. Esas son las distancias que se van creando de generación en generación. Luego, el tiempo las va atenuando o modificando. Quiroga también tuvo sus enemigos y hoy está considerado el gran clásico de la narrativa uruguaya.

–En Buzón de tiempo*, su último libro de relatos, me llamó la atención un cuento, «El diecinueve», donde a un tal capitán Farías se le presenta un fantasma del pasado. La historia apela a una realidad reciente, al genocidio que llevaron a cabo las dictaduras en el Cono Sur. ¿Se refiere a la dictadura argentina o a la uruguaya?*

–Puede ser la dictadura uruguaya como la argentina, da lo mismo, pero tal vez esté más cerca de la argentina, porque en el cuento se habla de que tiraban al mar a los presos y eso pasó más en la Argentina.

–En otro relato, «Más o menos hipócritas», aparece un escritor, Sergio Govoni, que ha dejado de escribir. ¿Esto nunca le pasó a usted, verdad?

–A mí, evidentemente, no me ha ocurrido una cosa así, pero le ha ocurrido a muchos escritores. Por ejemplo, al poeta argentino Enrique Banchs, al mexicano Juan Rulfo, excelentes creadores que un día dejaron de escribir. Ese hecho que yo narro es perfectamente verosímil. En realidad, ese relato fue el primer capítulo de una novela colectiva que escribimos entre once autores uruguayos, *La muerte hace buena letra*, que salió publicada en Montevideo en 1993. Como el capítulo tiene un valor independiente, después de hablarlo con los otros escritores y con el editor y conseguir su autorización, lo agregué en *Buzón de tiempo*. Cada uno de los autores participantes en la creación de la novela hacía dos capítulos, pero el otro capítulo mío ya era imposible de publicar independientemente, porque estaba muy relacionado con lo que habían aportado los otros narradores.

–Escribir una obra colectiva ha sido el sueño de muchas generaciones de escritores en distintos países, proyecto que, más de las veces, resultó un fracaso.

–No, hay una muy buena novela colectiva que escribió un conjunto de escritores ingleses y se llamó *El almirante flotante*, que fue publicada también en español.

–En Crítica cómplice*, uno de sus artículos se titula «Vallejo y Neruda: dos modos de influir». ¿En general, o es que lo han influido a usted?*

–Creo que en general. Los dos influyen, además son dos poetas muy importantes, pero influyen de distinta manera. Neruda, más bien, da nacimiento a epígonos, mientras que Vallejo produce discípulos. Neruda es un

poeta de un empuje verbal tan tremendo que es muy difícil tener influencia de él. En cambio, Vallejo es un poeta muy creativo y que estimula mucho a seguir ciertos caminos, pero no como epígono, como imitador. Vallejo, simplemente, abre caminos. Creo que son dos mundos que hay en América Latina de la poesía. Yo, modestamente, me inscribo en el de Vallejo, sin perjuicio de reconocer que Neruda es un gran poeta; a Neruda lo conocí personalmente, a Vallejo no.

–¿Qué otros ángeles tutelares tiene?

–Uno es César Vallejo, desde luego, y el otro es Antonio Machado. Creo que ahí estamos bien.

–¿Sólo dos?

–Tengo más, por supuesto, pero no es cuestión de hacer una lista. También Chejov fue un escritor importante para mí.

–Sus libros han sido traducidos a más de veinte idiomas, han viajado mucho. ¿Qué representa para usted el viaje?

–Actualmente, un gran cansancio. Cuando era joven siempre estaba loco por viajar, pero ahora, a mis casi 80 años, un viaje es una complicación, un agobio: las aduanas, las llegadas, el equipaje. A mí me cansa mucho. Estoy tratando, en lo posible, de viajar menos.

–Desde hace un tiempo usted vive seis meses en España y seis meses en el Uruguay, ¿verdad?

–Sí, es lo que hago, eso todavía lo aguanto bien. Lo que pasa es que en España tengo mucha actividad, muchos amigos. En España estoy casi como en mi casa. Siempre me convocan de editoriales, de universidades. He trabajado más con universidades españolas que con la universidad uruguaya. En la universidad uruguaya había ganado por concurso el cargo de director del departamento de literatura hispanoamericana, pero estuve muy poquito, un año y pico, porque vino el golpe; los militares entraron en la universidad y me tuve que ir corriendo. En cambio, con algunas universidades españolas, sobre todo con la de Alicante, con la de Valladolid, con la Complutense, he trabajado mucho. A mí me gusta trabajar en la universidad. Dar clases, no, pero sí dirigir seminarios. En la Complutense de

Madrid, durante tres años consecutivos, dirigí unos cursos de poesía latinoamericana que me daban bastante trabajo. Además, traíamos a los poetas. Generalmente, los seminarios se hacía en El Escorial y, algún año, en Almería. Cada poeta llevaba tres días. El primer día yo hacía una presentación, leía un ensayo sobre el poeta; en el segundo, el poeta leía sus poemas, y en el tercero, los asistentes entablaban un diálogo con los poetas. Fue algo muy interesante, pero al final me cansé y lo dejé. Cada año venían como diez poetas y yo tenía que estudiar bien a esos poetas para hablar de ellos.

–Usted ha escrito poesía, narrativa y ensayo. ¿Cuál de estos géneros prefiere?

–Para mí el género prioritario es la poesía. Escribo en otros, pero siempre voy intercalando poesía. Escribo, por ejemplo, una novela y un libro de poemas; un libro de cuentos y otro de poesía. Es decir, que el género más constante en mi producción es la poesía. Ahora acabo de publicar *Buzón de tiempo*, que es de relatos, pero enseguida salió *Rincón de haikus*, que es de poemas.

–Es llamativo que siendo tan difícil publicar poesía y también cuentos (parece que las editoriales y los lectores prefieren la novela), sus libros, en estos dos géneros aparentemente minoritarios, hayan alcanzado tantas ediciones.

–El éxito siempre resulta un misterio y no es ninguna garantía de gran calidad. Hay autores de enorme éxito que no son buenos escritores y otros que son magníficos y de los que nadie se ocupa. En mi caso, no estoy bien seguro. Yo creo que en estos últimos diez o quince años los que han sostenido la difusión de mis libros han sido los jóvenes. Por ejemplo, doy un recital de poemas y los dos tercios del público son jóvenes. Para mí es muy estimulante. Que un viejo de casi 80 años mantenga ese vínculo con los jóvenes me deja muy contento.

–Cortázar dijo una vez que él había escrito Rayuela *pensando en la gente de su generación, pero fueron los jóvenes los que más se entusiasmaron con esta novela. Algo así debe de ser sorprendente para un escritor.*

–Tengo una novela en verso, que es un bicho raro dentro de la literatura, *El cumpleaños de Juan Ángel*. Bueno, yo pensé que era un libro que no iba a tener lectores, ni jóvenes ni viejos, y, sin embargo, creo que anda por las

35 ó 40 ediciones. Esto sí que fue para mí una sorpresa. A veces, uno se dice este libro va a caer bien, pero puede no pasar de la primera o segunda edición. El éxito es un enigma.

–¿Qué tiene su escritura que entusiasma tanto a los jóvenes?

–Tal vez sea que, por lo general, mi lenguaje es bastante sencillo. Aunque la claridad es un elemento difícil de lograr. A mí, como lector, nunca me gustaron los poetas muy misteriosos o muy complicados. Preferí siempre a poetas como Machado o como Martí porque uno, de entrada, tiene acceso a lo que quieren decir. El único poeta difícil que verdaderamente me conquistó fue Vallejo. Vallejo sí es un poeta difícil, pero tenía tal autenticidad que me conquistó.

–¿Para usted es más importante el contenido que el continente?

–Creo que una cosa es tan importante como la otra. Si uno transmite un mensaje ideológico, político o hasta social formidable, pero la forma es torpe, ese mensaje se va al diablo. Por eso, el contenido y la forma deben ir parejos. Hay que poner mucha atención en la forma y no olvidar nunca que, aunque uno trate temas políticos, por ejemplo, la prioridad es para la literatura. Primero tiene que ser una obra literaria respetable; después, lo otro, es secundario.

–Desexilio es una palabra que usted inventó. ¿Qué implicaciones tiene ahora escribir y vivir en las democracias recuperadas del Cono Sur?

–Por supuesto, es algo muy bueno que, en estos momentos, no haya presos polìticos y tortura. Pero los pueblos se van educando de a poco.

–¿Se puede escribir en un mundo que ha decretado la muerte de casi todas las utopías?

–Se puede seguir escribiendo utopías, por qué no. Para mí es una cosa muy importante la utopía.

–¿Cuál sería ahora su mayor utopía?

–¿La mayor? Mire, Estados Unidos es la gran potencia dominante. Nosotros, en Latinoamérica, nos hemos dado cuenta hace muchos años de la pre-

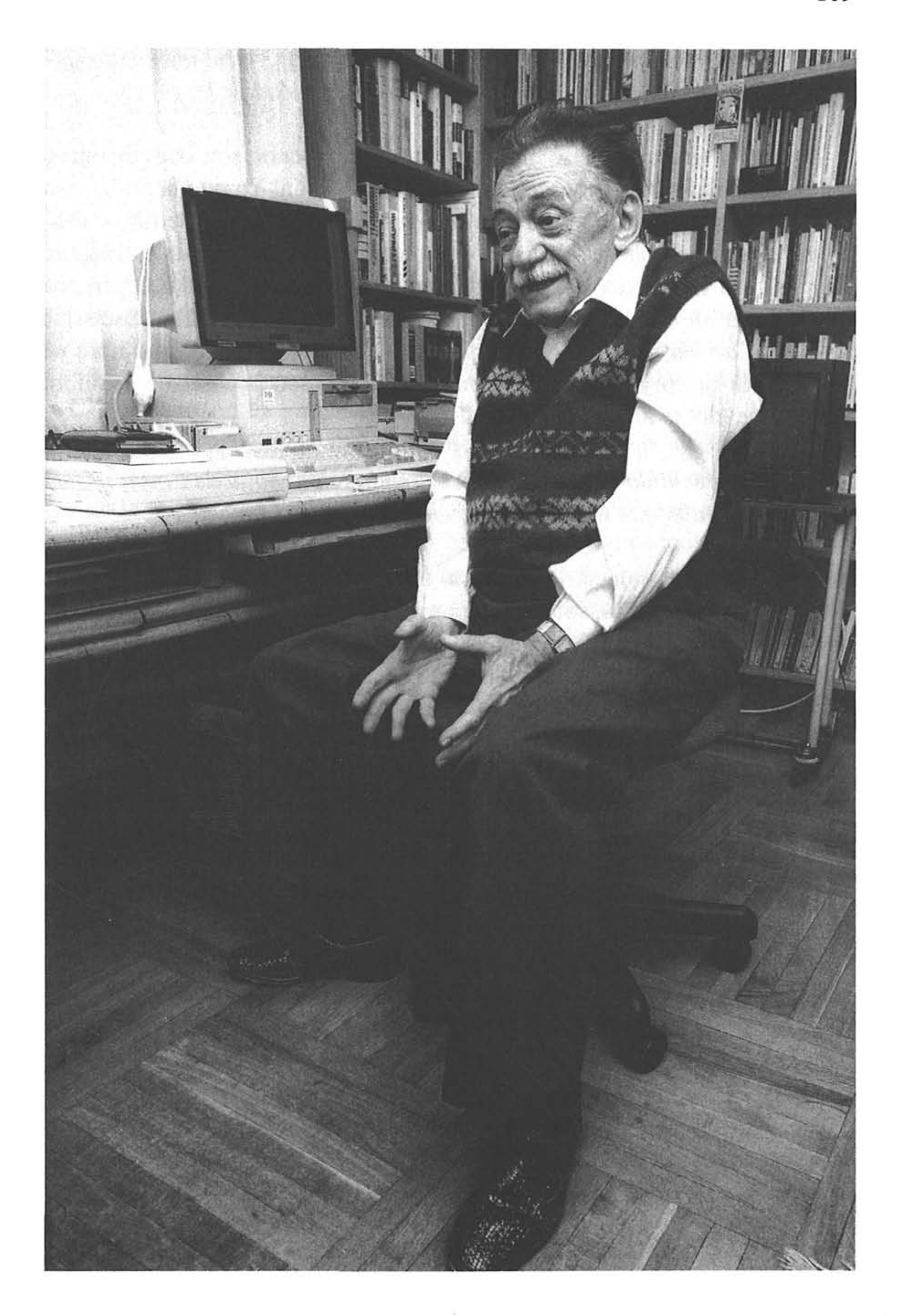
sión que ejerce Estados Unidos, pero en Europa recién ahora están empezando a darse cuenta. A partir de la Guerra de Kosovo, Europa comienza a percatarse de que Estados Unidos es quien manda, el que manda y a quien no le importa lo que digan los demás. Las cosas caen por su peso y no hay un contrincante como antes fue la Unión Soviética. A Estados Unidos lo va a derrotar su propio pueblo, sus propias carencias. Fíjese, todos tienen armas, los muchachos entran en los colegios y matan a estudiantes y profesores. Ayer mismo un chico de un colegio se vistió con ropas militares, entró y le pegó un tiro en la cabeza a una compañera y casi mata al director, que tuvo mucha presencia de ánimo para sacarle el revólver al muchacho. Además, es un país que está lleno de sectas, desde el viejo Ku-Klux-Clan hasta nuevas sectas que, a veces, tienen un fondo religioso, pero otras son simplemente nazis. Entonces, el problema que tiene Estados Unidos es interno. Por eso, tengo la esperanza de que Estados Unidos sea derrotado por los Estados Unidos.

–Las nuevas tecnologías han suscitado temores en el ámbito de las letras y las artes. ¿Cómo ve usted el futuro de la literatura?

–A cada cambio, siempre auguran la muerte de lo anterior. Cuando apareció el cine, dijeron que era la muerte del teatro; cuando apareció la televisión dijeron que era la muerte del cine. Y, sin embargo, son muertos que gozan de buena salud. Todo esto de Internet, que tiene una cosa de juego y también de penetración cultural, no creo que sea una amenaza; tarde o temprano los pueblos se aburren de estas cosas. La gente está volviendo a los libros; así como volvió a la literatura después del cine, va a volver a la literatura y al cine, sin perjuicio de que Internet continúe sirviendo para tareas y cuestiones laborales. Yo escribo en computadora y me resulta muy útil, me ahorra mucho tiempo. Pero esto no quiere decir que me arrastre fuera del campo literario para nada.

–¿Corrige mucho?

–Corrijo muchísimo, por eso la computadora ha resultado un ahorro de tiempo para mí. Yo, además, escribía a mano, y luego (tenía una Olivetti) lo pasaba a máquina, lo volvía a corregir, lo pasaba otra vez. Un cuento, normalmente, lo escribía una vez a mano y ocho a máquina. Y ahora no, corrijo en la computadora, en todo caso imprimo, porque sobre papel se ven más claras las cosas, y no tengo que estar reescribiendo y pasando una y otra vez a máquina. Es decir, sigo corrigiendo mucho, pero en la computadora.



Mario Benedetti. Fotografía de Jorge Aparicio.

–Usted ha frecuentado lo que se llama arte mayor y arte menor, porque también ha escrito coplas y canciones. ¿Sigue haciéndolo?

–No creo que uno sea arte mayor y el otro arte menor, son artes distintas. Un poema no es lo mismo que una letra de canción. Yo que hago las dos cosas, eso lo tengo muy claro. A mí me gusta mucho escribir letras de canciones. Además, me llevo bien con los cantantes con los cuales trabajo. Han editado en México un disco de Tania Libertad, una cantante peruana que vive en México, que es excelente. Tania acaba de sacar este disco que se llama *La vida, ese paréntesis*, que es el título de mi penúltimo libro de poemas. El disco ya ha tenido varias ediciones, son poemas de ese libro mío al que ella le ha puesto música.

–Usted ha recibido recientemente el Premio Reina Sofía de Poesía.¿Cuál sería el galardón que le gustaría obtener en el futuro?

–Por lo general, nunca me presento a los concursos. Este Premio Reina Sofía me dejó contento, sobre todo porque es por mi poesía. Nunca me han dado un premio en España; bueno, ya que me han dado uno me alegra que sea por mi poesía que es, como le decía antes, mi género prioritario.

–El Premio Nobel siempre ha sido muy codiciado por los escritores. ¿Usted nunca ha evaluado esta posibilidad?

–No, para qué pensar en cosas imposibles. Mire, yo con el Premio Reina Sofía ya estoy conforme.

Carta de Inglaterra
Antonio Machado en Escocia

Jordi Doce

Cada generación, para bien o para mal, traduce y reescribe a sus clásicos. Cuarenta años después de que Charles Tomlinson reuniera en *Castilian Ilexes* sus traducciones de la poesía de Antonio Machado, el joven poeta escocés Don Paterson ha publicado en Faber & Faber un volumen de «imitaciones y versiones libres» del poeta andaluz bajo el despojado título de *The Eyes*. El momento, sin duda, es propicio. Seamus Heaney acaba de publicar en la misma editorial su esperada traducción del poema épico anglosajón *Beowulf*, y Ted Hughes sigue recibiendo elogios póstumos por su espléndida versión (incompleta) de las *Metamorfosis* de Ovidio. El ejemplo de estos dos grandes poetas ha investido a la traducción literaria de un aura de prestigio y de deseo. El trabajo de Paterson participa de esta búsqueda de nuevos modelos, con la diferencia, tal vez, de que se trata de un poeta en el comienzo de su carrera. Hace poco, al expresar en público mi extrañeza de que Hughes hubiera dedicado los últimos años de su vida a la traducción dramática (además de Ovidio, Hughes tradujo en un período de apenas cinco años obras de Wedekind, Lorca, Racine, Esquilo y Eurípides), alguien me preguntó si este esfuerzo no constituía un reconocimiento implícito de la endeblez literaria de su propia obra. Mi respuesta fue negativa (y algo escandalizada, para qué negarlo): Hughes tenía una alta opinión de su poesía. No obstante, era también un hombre generoso con los logros ajenos, y dueño de una fuerte voluntad didáctica: lo que le gustaba se convertía rápidamente en un placer compartido. Lo mismo, con matices, podría decirse de Seamus Heaney. Ignoro, pues, si la pasión machadiana de Paterson se debe a la posible poquedad de su mundo literario, o a un parón momentáneo de sus facultades creativas. Sí me parece que este regreso a la furia traductora que caracterizó a la poesía británica durante los años sesenta es una reacción natural contra el clima de provincianismo y aislamiento intelectual que aqueja a las nuevas generaciones de escritores. Son pocos (John Burnside, Stephen Romer) los poetas empeñados en enlazar con las corrientes más vivas de la modernidad europea y americana: el resto se entretiene confeccionando inanes estampas cotidianas que confunden la voluntad de realismo con la adopción de un lenguaje degradado y plano.

He de confesar, pues, que la aparición de este volumen me ha sorprendido. Si algo distinguía a Paterson entre los muchos poetas jóvenes que han merecido el refrendo editorial era cierta ironía presuntuosa, propia de quien se piensa más inteligente de lo que es. Autor de un puñado de poemas tan hábiles como aparatosos, Paterson se me antojaba un prototipo del nuevo escritor británico: urbano y populista, descreído y provinciano, dueño de una cultura sincrética que busca, sobre todo, el golpe de efecto, el detalle grotesco. *The Eyes* corrige esta primera impresión, pero sin desmentirla. Como explica en su epílogo, Paterson ha querido presentarnos una suerte de «retrato espiritual» de Antonio Machado. Su lectura, «desesperadamente subjetiva» (son sus términos), pretende «escribir el poema que para mí representa Machado: un poema sobre el amor, la memoria y Dios». Para ello no ha dudado en modificar a su antojo los originales. Suprimiendo imágenes, reordenando estrofas o fusionando dos poemas en uno, Paterson desdeña la exactitud filológica en favor de una lealtad más honda: la debida al «espíritu del original». El procedimiento es legítimo, aunque en última instancia engañoso. No en vano, Paterson presenta este volumen como su tercer libro de poemas, como si la figura de Machado fuera (¿lo habrá pensado alguien?) un apócrifo. El resultado, a caballo entre la «traducción y la imitación», como afirma sibilinamente la contraportada, sorprende y divierte a partes iguales: si Charles Tomlinson había hecho hablar a Machado en la tríada de William Carlos Williams, convirtiéndolo en un adelantado de la vanguardia angloamericana, el autor de *Soledades* aparece en este libro como un escocés de verbo cortante y sentencioso, un sabio de taberna cuyos arranques líricos no esconden cierta irascibilidad, capaz de llamar «colega» a su interlocutor o de iniciar un proverbio con un «hey» de película del Oeste. Obviamente, Paterson no ha renunciado, o no del todo, al exhibicionismo de sus dos primeros libros. Al mismo tiempo, advierto en su escritura una admiración sincera por la obra del español y el deseo evidente de destacar los elementos más modernos (o los que él juzga dignos de reivindicación) de su poesía. Si algún reparo me merece este volumen, es precisamente que su autor no ha ido demasiado lejos en esta labor de apropiación. No se entiende, por ejemplo, que Paterson haya mantenido en su versión los topónimos y nombres propios del original. Si es él, en efecto, quien firma estos versos, ¿a qué mantener la referencia a Guiomar? Si la voz que dice los poemas es la de un joven escocés que mira pasar la vida tras los cristales de un *pub*, ¿qué sentido tiene hablar de Madrid, Córdoba o el Guadarrama? Enfrentado a estas incongruencias, el lector puede sospechar que Paterson ha recurrido al concepto de «imitación» para sortear con disimulo las dificultades de una traducción más literal. La acusación

suena injusta, y sin duda lo es, pero la falta de atrevimiento de Paterson está en el origen del equívoco. Dado que el poeta escocés considera estos poemas como propios, su relativa timidez extraña: tal vez temiera una reacción negativa entre lectores poco acostumbrados a estos juegos; tal vez su estrategia inicial fuera más ortodoxa y hayan sobrevivido vestigios de una primera traducción literal. A pesar de su habilidad técnica y retórica, Paterson no ha llegado tan lejos como el poeta norteamericano Jack Spicer, quien hace algunos años preparó una selección de la poesía de Federico García Lorca en la que incluyó poemas propios. Tan intensa había sido su inmersión en el verso lorquiano que Spicer creyó poder replicar por su cuenta y riesgo el vigor metafórico del original: fueron pocos los que advirtieron la diferencia. Más modestamente, Ted Hughes practicó un juego parecido a principios de los años sesenta, publicando un poema titulado «After Lorca» en las páginas de la revista *Poetry.* A pesar de su título ciertamente ambiguo, no se trataba de una traducción de una pieza de Lorca; era, más bien, un poema escrito a la manera lorquiana, o en lo que Hughes entendía por tal. A diferencia de las «versiones» de Spicer, «After Lorca» jamás dio el salto a las páginas de un libro. Hughes jugó pocas veces al pastiche, y siempre de forma involuntaria: la parodia, de existir, remitía de modo invariable a su propia obra.

El esfuerzo de Paterson, sin embargo, se sustenta en un segundo equívoco, y es el que postula una pretendida fidelidad de la «imitación» al «espíritu del original». ¿Qué es, en rigor, esa esencia inefable que la imitación atrapa y reencarna? Hojeando *The Eyes,* sospecha uno que lo que Paterson entiende como «espíritu» no es más que un reflejo fugaz e inaprensible de sí mismo. Paterson proyecta en los poemas de Machado una expectativa de lectura que los llena y los revive, pero que es sólo una posibilidad entre muchas: su Machado no es el de las «elegías castellanas», como él define «A orillas del Duero» o «Campos de Soria», ni el creador de Abel Martín y Juan de Mairena (aunque sí, tal vez, su discípulo); no es, tampoco, el poeta de escenarios modernistas de «Soledades», ni el arqueológico autor de «La tierra de los Alvargonzález». El Machado de Paterson, ya lo hemos visto, es el autor de un largo poema fragmentario sobre «el amor, la memoria y Dios». Paterson ha engendrado un poeta parco y sentencioso, moderno en su descreimiento y ocasional ironía, tentado en ocasiones por el exabrupto y el remate ingenioso: un moralista que no quiere ejercer como tal. Ha rebajado los resabios sentimentales del poeta de época y resaltado la naturaleza iluminadora de su agnosticismo. O por decirlo con una comparación: su Machado parece un cruce entre el laconismo de Thomas Hardy y la coqueta desesperación de E. M. Cioran. Paterson viene a decir lo

mismo cuando justifica su antología en los siguientes términos: «El plan, al seleccionar la obra de Machado, era emprender un paseo despacioso por la *via negativa;* con Machado como guía, se trata de una ruta menos desolada que la que describen los folletos». Estas palabras parecen completar de modo natural la cita de Dionisio el Areopagita que abre el volumen: «Aquellos que por una cesación interior de las funciones intelectuales entran en una unión íntima con la luz inefable..., sólo hablan de Dios mediante negaciones». El Machado que recorre *The Eyes* es un aprendiz de místico. Tomando prestada la expresión de José Ángel Valente, podría decirse que no ha concluido aún «la experiencia del desierto», donde el desierto sería la imagen por excelencia de la negación suprema.

La idea de un «espíritu del original» es, pues, resbaladiza. Hay, desde luego, un nudo de sentido privativo del poema, lo que otros llamarían su «esencia», pero hay más de una razón para sospechar que esa esencia muda fatalmente en cada lectura. Habla Paterson de una subjetividad «desesperada» y no le falta razón. Alguien afirmó una vez que la traducción de poesía era un imposible: las buenas traducciones no eran sino «excepciones». Para quienes creemos en esa esencia irreducible a la crítica y al mismo tiempo creemos (somos practicantes convencidos) en la posibilidad de traducir poemas, la explicación toma siempre forma de paradoja. Definimos la traducción como una forma de lectura porque pensamos que también la traducción ha de activar la médula de sentido del poema. Pero la comparación escamotea un problema fundamental, pues dicha médula va inextricablemente ligada a la red de resonancias y connotaciones de un idioma determinado. Querer activarla fuera de su contexto idiomático es como querer plantar raíces en el aire.

En una entrevista publicada recientemente en *Quimera,* el novelista holandés Jens Christian Grøndahl planteaba el asunto de la traducción desde otro ángulo igualmente paradójico:

> Un lector español apenas conoce mis presupuestos culturales como danés. Sólo encuentra mi voz narrativa y mi narración y en este encuentro debo superar por primera vez en serio mi prueba como escritor. ¿Va a decirle mi texto alguna cosa al extranjero? ¿Será para él algo más que un relato exótico y mendaz del frío norte, donde por lo visto se pasean los osos polares por la calle? Ser traducido es simultáneamente una liberación y una pérdida, porque sucede a costa de mi lengua. Sólo me queda esperar que el traductor sea capaz de reescribir mi novela tal y como yo la habría escrito si fuera español. Pero, ¡¿habría escrito yo alguna vez ese libro si fuera español?!

El dilema no admite solución. O, por decirlo de otro modo: es una de las facetas posibles en que se expresa el misterio de la creación. Todo texto literario es fruto del azar y la fatalidad: replicar las condiciones en que apareció es imposible. La traducción es, pues, una obra diferente, pero es también la misma: algo queda y ese algo es el que nos permite afirmar que hemos leído a Rilke aunque no sepamos palabra de alemán. La cuestión, según se mire, es paradójica o asombrosamente trivial. Nuestra experiencia lectora nos dice que traducir poesía es posible: existen poemas traducidos. Octavio Paz puede haber firmado la versión castellano de *Sendas de Oku,* pero el poema sigue siendo de Matsuo Basho: sin su trabajo no habría original ni traducción. Por otro lado, sabemos que la versión de Paz es un producto de la sensibilidad y dotes literarias del poeta mexicano. *Sendas de Oku* es y no es el poema original de Basho: al modo de un reflejo parcialmente deformado, hace brotar ciertos rasgos latentes del original. No cabe dudar de su autenticidad, incluso si en ocasiones parecen dibujar el retrato de Paz. ¿Y que habría de extraño en ello? Olvidamos fácilmente que un texto contiene y es contenido por sus lectores. El poeta mexicano encontró en el poema de Basho la confirmación de un deseo: al cargarlo de nuevo sentido, fue digno de las expectativas que su existencia había despertado en él.

¿Importa, en rigor, este laberinto de conceptos y paradojas? Sólo si queremos conocer la verdadera naturaleza de nuestras convenciones. Nada nos impide, así, disfrutar ingenuamente con *The Eyes* e imaginar a Machado por las calles sombrías de Edimburgo: la imagen de nuestro poeta bebiendo *ale* en una taberna escocesa bien vale la ocasional licencia traductora. Don Paterson ha realizado un esfuerzo inteligente, que ni siquiera su indisimulado egotismo logra empañar del todo. Sus «imitaciones» son tan de su tiempo como lo fueron en su día las de Charles Tomlinson, pero en ambas late lo que cifra el tiempo y lo trasciende: ritmo, imagen, palabra palpable.

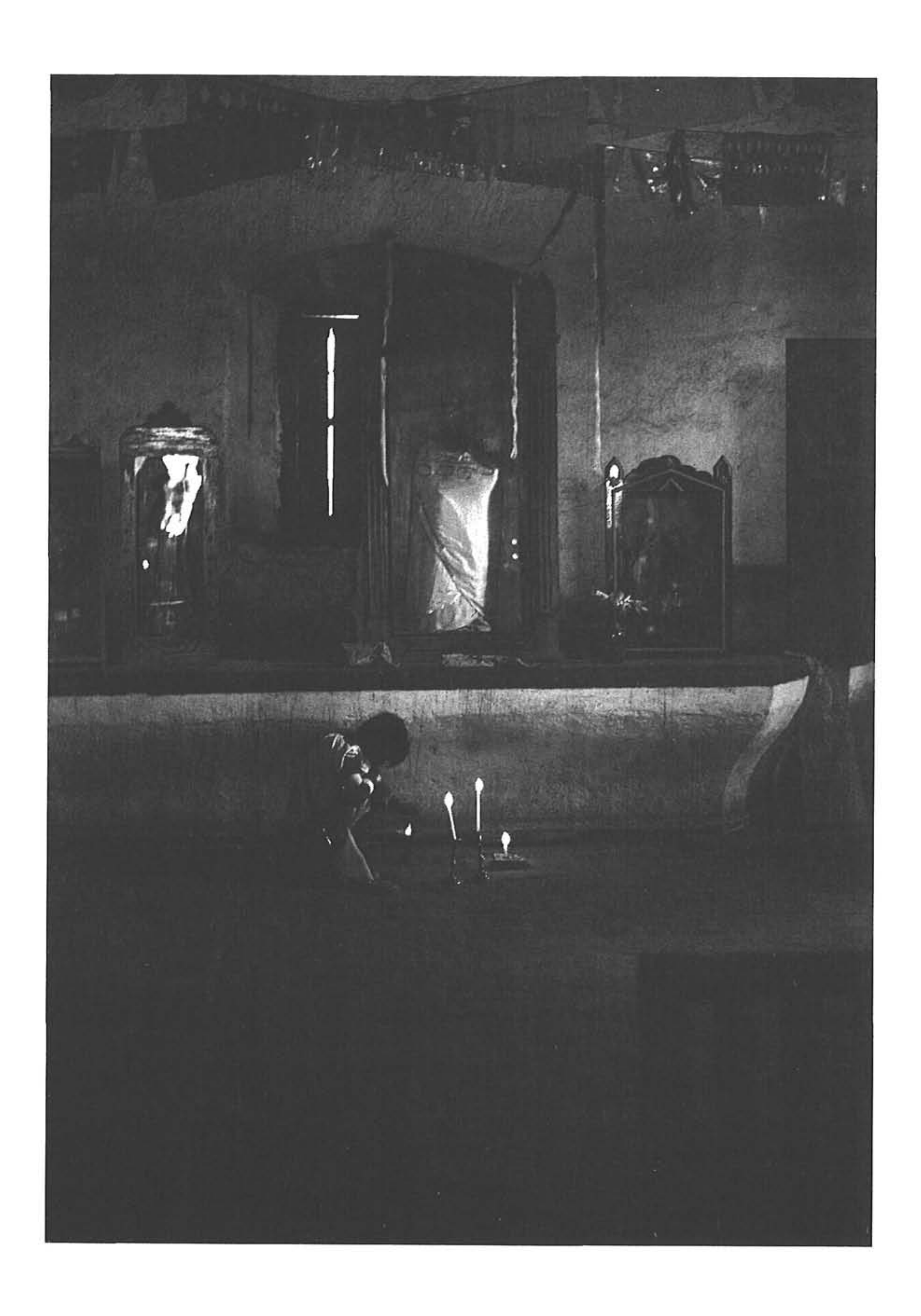


Foto: Pedro Pitarch

Carta chilena desde los Estados Unidos
Las muertes apócrifas de Pinochet

Luis Correa-Díaz

La biografía de Augusto Pinochet Ugarte –ex Comandante en Jefe y Capitán General (R) del Ejército (1973-1998), ex Dictador/Presidente (1973[4]-1990) y, en la actualidad, Comandante Emérito y Senador Vitalicio (1998-) de la República de Chile– no está escrita del todo aún, pese a que existen ya algunos textos: sus «Memorias de un soldado» / «Biografía de un soldado», subtítulos genéricos de los dos tomos de *Camino Recorrido* (1990), libro escrito por Pinochet como apología de sí mismo; también un conocido volumen titulado *El Día Decisivo. 11 de Septiembre de 1973* (1982) que contiene varias entrevistas al general Pinochet, bajo cuyo nombre viene firmado el libro –«fruto de la experiencia personal de Su Excelencia el Presidente de la República y Comandante en Jefe del Ejército [...], relatada en forma espontánea y a base de documentos y notas que también se reproducen», señalan los editores, la Biblioteca del Oficial del Estado Mayor del Ejército–, en el que se ofrecen algunos pasajes autobiográficos, si bien siempre relacionados a los sucesos de aquel septiembre aciago y en vistas a abundar en torno a las pretendidas dotes de estratega (genio militar) y estadista del personaje. Luego está el capítulo biográfico de Pinochet incluido en *Biografía de S.E. el Presidente de la República de Chile y miembros de la Honorable Junta de Gobierno* (1984) de Manuel Araya Villegas, el que fácilmente se puede imaginar del todo parcial y laudatorio. Por su parte, el español y franquista Álvaro Pineda de Castro escribió *Pinochet, verdad y ficción* (1981), que, como dice su editor Alberto Vassallo de Mumbert, «no es solamente una biografía, que también lo es, sino la radiografía completa de una época en la que como un gran gigante se levanta la sombra magnífica del General para con su gesto, su figura y sus dotes de estadista, ser ejemplo magnífico de cómo deben representarse el amor a la Patria, la Independencia y la Dignidad nacional y sin duda alguna la preocupación afectiva hacia el Pueblo sobre el cual se deben impartir las justas normas de gobierno que procuren la felicidad de los demás.» (¡Aleluya!) También su hija mayor, Lucía Pinochet Hiriart, publicó no hace mucho, con gran lujo y con muy escaso valor histórico, una *Biografía Ilustrada de mi Padre*, libro de mesa (*coffee-table book*) en edición bilingüe castellano-

inglés, llamado *Pionero del Mañana / Tomorrow's Pioneer* (1996). A los que habría que agregar un sinnúmero de entrevistas y otros tipos de documentos periodísticos, dentro de los cuales destaca *Ego Sum Pinochet* (1989), libro/retrato que contiene una serie de largas conversaciones (de carácter autobiográfico) entre el general, aún dictador/presidente de Chile en ese entonces, y las periodistas Raquel Correa y Elizabeth Subercaseaux. Recientemente hay que destacar la entrevista-artículo «The Dictator» (*The New Yorker*, October 19, 1998) de Jon Lee Anderson, y en la polémica actual, *Europa vs Pinochet: indebido proceso* (1999) de Hermógenes Pérez de Arce. Para una buena lista de referencias y comentarios sobre entrevistas hasta finales de los ochenta, véase *A Nation of Enemies* (1991) de Pamela Constable y Arturo Valenzuela. La figura de Pinochet, sin embargo, ha recibido un mayor tratamiento hasta ahora, lógicamente, en relación a tres aspectos básicos: a) el golpe de Estado, la política y los derechos humanos desde entonces; b) su régimen (17 años) y los cambios/logros económicos experimentados por el país durante ese período, y c) el postpinochetismo, su impacto/presencia posterior, vuelta ya la democracia. Por último, y sin considerar las entradas de ciertas enciclopedias –*Británica, Encarta*, etc.– y algunos diccionarios histórico-políticos –por ejemplo el *Historical Dictionary of Chile* (1987) de Salvatore Bizzarro, o el *Biographical Dictionary of Latin American and Caribbean Political Leaders* (1997), editado por Robert J. Alexander–, están hoy ciertas páginas del Internet, por ejemplo la *Reseña biográfica del Comandante en Jefe del Ejercito de Chile Capitán General Augusto Pinochet Ugarte*, <ejército.cl/pinochet.htm>. No obstante, quizás el mayor esfuerzo biográfico de índole crítica –aparte de ciertos fragmentos de índole más bien periodísticos o de opinión– está representado por el libro *Auge y ocaso de Augusto Pinochet, psicohistoria de un liderazgo* (1988) de María Dolores Souza y Germán Silva, aunque el objetivo es hacer, en aquel entonces, un «diagnóstico [de la personalidad] de Augusto Pinochet» en relación a un tema más global del cual el personaje en cuestión resulta ser uno de los mejores ejemplos, el poder total, específicamente «las patologías del poder» absoluto, desde una perspectiva que combina las ciencias médicas (de la mente) y las sociales, y cuyo género es definido por sus autores como «psicobiografía y análisis de contenido».

Pero no existe, hasta la fecha, una biografía cabalmente crítica de Pinochet. Por eso, el día en que se quiera escribir ese libro, habrá que tener en cuenta una página magistral de Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), uno de los escritores colombianos más importantes de este siglo, cuya obra es (re)conocida en España también. Una página –una miniatura narrativa de

notable factura poética– que tiene que ver proféticamente con el último capítulo de la vida de aquel personaje de la historia política más reciente de Chile y de América Latina. En ella se cuentan crítica y lúdicamente las «muertes» del ex dictador. El texto en cuestión corresponde a una de las entradas de una de las últimas colecciones de cuentos-ensayos del escritor, *Las muertes apócrifas* (1976), aparecida, primero, en el volumen antológico *La nave de los locos y otros relatos* (Madrid: Alianza, 1984) y, más tarde, en *Cuentos completos* (Bogotá: Alfaguara, 1996). En este relato múltiple de *Las muertes apócrifas*, cuyo género dio en llamar «ultraficción», su autor narra la(s) muerte(s) hipotética(s) de diversos personajes históricos, trece personajes en total, entre los cuales se encuentra –además de Cristóbal Colón, Vasco Núñez de Balboa, Simón Bolívar y Henry Kissinger, en relación directa a la historia de (las) América(s)– Augusto Pinochet. Tal conjunto de narraciones brevísimas puede ser visto como el ejercicio de una tanatología histórica, literaria y política: juegos necrológicos y necroscópicos que, a veces, parecen mimar la forma de epitafios provocadores, de autopsias al cadáver cultural de esos seres alguna vez vivos, y, ciertamente, la de un obituario apócrifo.

En la entrada sobre Pinochet, el autor crea cuatro hipótesis para contar las muertes del general –quien, hasta la fecha y especialmente cuando el texto de Gómez Valderrama fue escrito (hace ya dos décadas) gozaba de (relativa) buena salud, lo cual convierte a esta miniatura narrativa en una especie de profecía, asunto que queda confirmado en la última de las hipótesis, donde a través de una suerte de depuración verbal y gnoseológica del acto profético o augural se alcanza, ni más ni menos, la perfección predictiva, esa su muerte que allí se le/nos anticipa es/será aquella «a la cual [simplemente] estaba predestinado»–, mediante las cuales se pasa revista, mientras se le hace un juicio literario en cada uno de los casos, a: *a)* la conjetura épica: al momento histórico (el golpe militar del 11 de septiembre de 1973) en que emerge su figura dictatorial, engañosamente heroica; *b)* la conjetura elegíaca: a la consecuencia alegórico-política de cierto más importante: la defunción/refundación de la democracia en Chile, un *exemplum* del paradigma latinoamericano de aquellos y otros años *in imagine parva*; *c)* la conjetura policíaca: al establecimiento de un gobierno autoritario cuyo delirios inquisitoriales han terminado por volverse en su contra; y, como se dijo antes, *d)* la conjetura (propiamente) trágica: el destino final/fatal de Pinochet y el futuro de la patria (grande) con/sin la presencia de esta «mano dura.» (*Absit* digo yo y cruzo los dedos para que no vuelva *nunca más* ninguno como él y los suyos.)

Sin embargo, además de ser este cuento un ensayo histórico sobre la Unidad Popular (de aquel sueño, del «socialismo a la chilena»), sobre la dictadura militar posterior y sobre la reconquista de la libertad de un pueblo como muchos, también el texto de Gómez Valderrama es una especie de esquemática y cifrada *biografía crítica* de Pinochet, la única que como tal existe por ahora –pero, por cierto y por ausencia, hay entrelíneas y silente un sentido epitafio para Salvador Allende Gossens, sobre cuya muerte se alzó victorioso ese «soldado neto» que hoy vive su último capítulo –y en Londres una de sus últimas batallas contra el mundo y contra su propia imagen–, para el que el final no será otro que aquel que ya ha escrito este escritor colombiano, apenas tres años después del magnicidio, ejerciendo un tipo de justicia política desde el espacio conjetural de la literatura.

Un noble y arriesgado intento de justicia desde la literatura (histórica y fantástica) que no pretende de ningún modo asesinar a nadie, ni siquiera figurativamente. Porque, como lo advierte Jacques Derrida en la dedicatoria de su *Specter of Marx* (1994), tanto la muerte como la vida de un hombre son algo único que no puede ser arrebatado a quien pertenecen, ni siquiera por la vía del símbolo, por muy artístico que sea. Lejos estuvo, por eso mismo, Gómez Valderrama, buen abogado como era, además de escritor, de cometer un asesinato simbólico o de pensar en la muerte como un castigo, su hacer justicia (literaria) es de otra índole que la de darle a nuestra imaginación una licencia absurda para ejecutar a alguien, ni siquiera a su espectro. Esas *muertes apócrifas* son instrumentos literarios para corregir (y, tal vez, desmentir) la historia utópicamente. No están allí para que el lector sepa lo que pasó, sino para que imagine qué pudiera haber pasado si ..., y así sabrá de verdad aquello que (nos) pasó.

Pero el riesgo era también con el futuro y Pedro Gómez Valderrama demostró con unas pocas líneas, con esta miniatura narrativa suya, que su arte es de una erudición visionaria admirable. Hoy que Pinochet ha sido arrestado en Londres –con lo cual se abre un capítulo más para discutir, no sin cierta postmodernidad inquietante a veces, un tema mayor, como apunta Eduardo Galeano en su artículo «El ojo del cíclope» (1999), la globalización de la justicia y el rol que le cabe a América Latina en tal debate internacional– y que se ha generado al respecto, como es lógico, una avalancha de opiniones escritas a través de la prensa, entre las cuales hay que destacar las declaraciones de Carlos Fuentes, de Ariel Dorfman –al diario *El País* (noviembre de 1998)– y de Isabel Allende –a las que habría que agregar, por supuesto, las del propio afectado en su «Carta enviada por Augusto Pinochet a los chilenos» (diciembre de 1998)–, el texto de Gómez Valderrama resulta haberse anticipado magistralmente a todo esto y, por lo

mismo, será uno de los documentos indispensables a la hora de contar esta historia.

Isabel Allende comienza su 'veredicto' titulado significativamente «Pinochet Without Hatred» (*New York Times Magazine*, 1999), con la siguiente reflexión: «Hace varios años atrás me preguntaron si planeaba escribir algún día una novela sobre Pinochet. No, contesté, porque como personaje era insignificante. Ahora debo retractarme de este juicio: uno puede decir todo de él menos que sea insignificante. El general ha tenido bajo su puño a Chile durante 25 años y todavía es la figura más influyente en el país. Una década después de haber abandonado la presidencia, el viejo dictador aún mantiene cautiva a la democracia.» Algo similar, respecto a la importancia del aludido, observa Jon Lee Anderson, en su entrevista-artículo «The Dictator» (*The New Yorker*, 1998): «Augusto Pinochet, dejando todas las definiciones a un lado, ha resultado ser la más rara de las criaturas, un ex-dictador exitoso.» Lo cual no pretende engrandecer su figura(ción), sino reconocer el apoyo con que todavía cuenta en Chile –sin mencionar algún prestigio logrado en el exterior, que sobrevive pese al percance londinense– y, especialmente, porque ha impuesto hasta ahora, con éxito, su parecer y sus dictados, incluso por vías (vergonzosamente) democráticas. Idiosincráticamente muy ciertos hasta la fecha el testimonio de Isabel Allende y la observación de Anderson. Sin embargo, el punto es otro aquí. Aunque ella misma u otro escritor llegara un día a escribir esa «novela» –insisto que lo mejor sería una *biografía crítica*, que quizá podría estar novelada, por qué no, si todas son novelas al fin y al cabo, como las historias–, no se debe olvidar que el cuento (ese primer apunte novelístico, según Gómez Valderrama) ya fue escrito, un cuento poligenérico, cuya naturaleza apócrifa no le quita un pelo a su más que rigurosa historicidad, ni invalida su premonitorio juicio a Pinochet desde la literatura; muy por el contrario, les permite, tanto a la una como al otro, darnos la oportunidad de ser más justos y honestos con nosotros y con los demás, aunque más no sea sino por el camino de la realidad virtual. No olvide el lector, a propósito de esto, que la literatura ha sido desde siempre un espacio virtual, no se crea que hay algo nuevo bajo el soltecno(lógico) que hoy nos ilumina los días y las noches por igual.

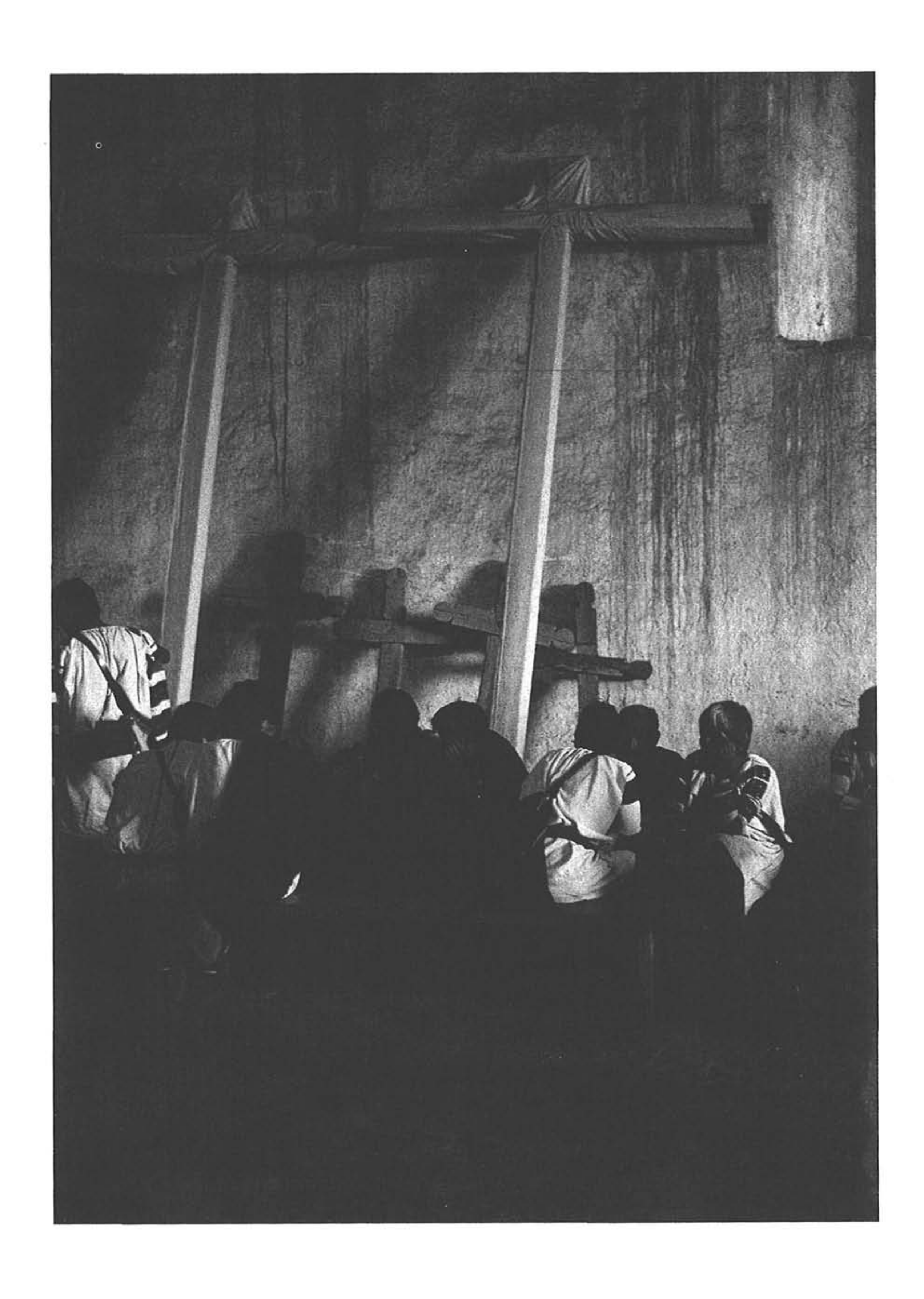


Foto: Pedro Pitarch

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EDGAR POE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3
POEMAS EPICOS
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS

Un heredero hipertélico

Ante la hipotética situación de tener que escoger un solo libro entre el universo gigantesco de la letra impresa, Severo Sarduy no duda. Se decide por el que contiene, «en el más absoluto desorden», a todos los demás: el diccionario. Amante de todo tipo de «taxonomías, repertorios, elencos, álbumes, guías, listas de todo tipo, catálogos, etc.», Sarduy ve en todas estas acumulaciones una columna vertebral común: «es como si todos esos ordenamientos giraran alrededor de algo que los sustenta, de algo al mismo tiempo estructurante y oculto, borrado para siempre, que sería como una definición o una imagen de Dios». Lo aparentemente heteróclito, yuxtapuesto, desordenado parece entonces responder a una inteligencia invisible.

Frente al desorden acumulativo, progresivo de toda obra en formación, hay un orden oculto haciendo de motor y discreto vigía: una mano común colocando una leve marca de conjunto a lo descoyuntado y heterogéneo ¿No formarían parte de estas listas y catálogos las llamadas obras completas: constelación de fragmentos con vocación autónoma, galaxia de múltiples satélites gobernada, sin embargo, por un solo oficiante?

Reunir la obra completa del cubano Severo Sarduy es enfrentarse (o dar solución) a estas dicotomías: completud *versus* incompletud de una obra; equilibrio entre el conjunto y los fragmentos. Lo digo porque la obra de Sarduy está concebida como una dispersión coherente; a un tiempo multiplicación reproductora y fuente única, abarcante. Sus novelas, ensayos, poemas, cuadros están interconectados como una red aérea: sus partes se retroalimentan y transfunden. Así, por ejemplo, la poesía integra el lenguaje pictórico en sus versos; los cuadros son pintados como cromáticas caligrafías; la novela está concebida con la rigurosidad del verso; los ensayos se abren a un ritmo poético y todas estas representaciones comparten semejantes paisajes temáticos (Mark Rothko, el tatuaje, Billie Holiday, la cosmología) y las mismas exigencias estéticas. Estamos, pues, ante la presencia de una obra «arborescente», sorprendentemente multiplicada en sí misma, gigante y polimorfa en su aparente brevedad.

La colección Archivos y Galaxia Gutemberg son los responsables de esta *Obra completa* de Severo Sarduy. Coordinada con tino por Gustavo Guerrero y François Wahl, se trata de una edición crítica, donde hallamos la totalidad de la obra

publicada por Sarduy (también algunos textos inéditos), acompañada de un importante aparato crítico que contiene ensayos, reseñas y entrevistas firmados por escritores tan destacados como Andrés Sánchez Robayna, Roland Barthes o Guillermo Sucre. La publicación de todo el *corpus* de la obra sarduyana viene a llenar el vacío dejado por publicaciones muchas veces dispersas, pequeñas y hoy agotadas. Además, los ensayos críticos resitúan la obra de Sarduy, otorgando a espacios menos conocidos y estudiados como la poesía y el ensayo, una excelente oportunidad de valoración y ajuste, frente a la atención siempre mayor que despertaron sus novelas. Si la obra de Sarduy –ya lo hemos dicho– se afinca en los enlazamientos culturales y los trasvases estéticos, este corpus crítico se sitúa frente a esta cualidad de la obra, ejerciendo su juicio desde una perspectiva transtextual y transgenérica. Esto, que fue una solicitud de parte de los coordinadores a los críticos participantes, se verifica en textos que abordan la obra de Sarduy en su diálogo íntimo y múltiple, en su transversal manera de practicar la literatura.

La obra narrativa de Sarduy, conformada por siete novelas *(Gestos, De donde son los cantantes, Maitreya, Colibrí, Cocuyo, Pájaros de la playa)* es ahora establecida libre de erratas anteriores, y abordada (menos *Gestos)* desde la perspectiva de la génesis textual. Esto ofrece al lector especializado y al debutante curioso, los procesos y etapas de composición de las obras, sus modificaciones en curso, sus enmiendas, sus permutaciones, sus supresiones. Permite conocer, en algún sentido, las estrategias estéticas y los caminos tomados por Sarduy para la composición de sus novelas. Se trata de una aproximación, más que al producto, a la «energía del obrero» –como diría Valéry–, una manera de pesquisar, desde el documento, los instantes nebulosos de la creación: meternos en el taller del escritor y encontrar allí al Sarduy del oficio, al escribiente, al calígrafo meticuloso que escribía, según nos dice «media página por día, si el día es bueno». Por ello esta mirada genética cobra especial pertinencia en la obra del cubano, siempre consciente, como pocos, del idioma y su multiplicidad de combinaciones, enmascaramientos.

Bajo el aparte «Historia del texto» se recoge el *portrait intelectuel* de Sarduy que es el extenso ensayo de François Wahl titulado «Severo de la Rue Jacob». Se trata del recorrido biográfico y crítico del cubano y de su obra, donde el Sarduy de la experiencia, de los viajes a Oriente, de la curiosidad intelectual se integra al Sarduy escritor y pintor. Este ensayo de François Wahl –testigo inmediato de toda la experiencia francesa de Sarduy– destaca las influencias y

acercamientos entre Sarduy y los escritores y pensadores franceses de los sesenta y setenta.

Mucho se ha hablado del doble juego de referencias culturales que alimenta la obra de Severo Sarduy. Por un lado la reconstrucción simbólica de Cuba. La búsqueda, desde el exilio, de un universo geográfico y cultural que venga a llenar el vacío, la falta, la ausencia del autoexilado: «Tienes que hacer un *sentido* –se dice a sí mismo– con esta *falta*». La escritura se convierte en el mecanismo idóneo de esta búsqueda. Ella refundará, en la distancia, una Cuba cercana y a la vez distante: levantada sobre las bases del imaginario y la memoria. Se trata de una Cuba hecha palabras: reconstruida –más que en sus tópicos temáticos: Yemayá, el son, los cañaverales– en su lenguaje, en su ritmo, en su humor trepidante, en su psicología profunda. Distante de una literatura anecdotaria, Sarduy recoge la cubanidad allí mismo donde se gesta: en el ejercicio travieso y desencadenante del idioma. Esto otorga a su escritura –incluyendo sus ensayos– una flexibilidad característica que servirá para desestabilizar cualquier asomo solemne y hacer de los temas escogidos una ocasión para el disparate o la inteligencia genial. Es en el lenguaje, concebido como semillero y laboratorio, donde Sarduy da una lección de rigurosidad y compromiso con la literatura, impidiendo siempre el paso a la expresión fácil («sólo lo difícil es estimulante», dijo Lezama) huyendo de toda chatura y ramplona mediocridad. De esta forma asume la palabra como epifanía constante, reutilizando y autopermutando el instrumento verbal para que no muera de tedio o descanse para siempre.

El otro universo cultural que integra la obra de Sarduy es el de las corrientes intelectuales francesas de los sesentas. Una vez en Francia, Sarduy establece inmediato contacto con las personas y las obras de Roland Barthes, Philippe Sollers, Jaques Lacan, entre otros. De Barthes recoge el «placer del texto», la sensualidad de la escritura y su ejercicio entendido como manifestación del deseo. Philippe Sollers le abre las puertas de *Tel Quel,* aunque luego su situación frente a la revista sea algo marginal y a ratos tensa. Sarduy llegó a asistir a varios de los seminarios que ofrecía Lacan: la idea del inconsciente estructurado como lenguaje, la revaloración del significante como motor de sentido, colabora en la consolidación de su lenguaje neobarroco y le abre las puertas a una libertad todavía mayor. Otras lecturas: Bajtín –donde da cuerpo a su propuesta carnavalesca; Deleuze– de quien aprende la noción de los grupos marginales que le ayudarán a concebir su propia idea de la homosexualidad.

No cabe duda de que los años (más de la mitad de su vida) vividos

en París, fueron decisivos para su obra. Pero también es cierto que –como dice Gustavo Guerrero– «la adopción de una lengua alternativa (el francés en este caso) le hizo redescubrir las posibilidades del español como un instrumento a la vez muy viejo y muy nuevo, Sarduy nunca dejó de ser un entusiasta relector del Siglo de Oro español. Su amor por la obra de Cervantes, Santa Teresa o San Juan de la Cruz, lo acompañó hasta los últimos días de su vida. Poco antes de morir –cuenta François Wahl– deseaba leer, por última vez, el *Quijote.*

Por último querría mencionar la presencia de la filosofía y el pensamiento orientales (principalmente el taoísmo, el budismo y el hinduismo) dentro de la obra del cubano. Primera paradoja: ¿cómo una escritura heredera del barroco, generosa en sus lujosos encadenamientos y juegos, puede dialogar con el vacío, la sobriedad, la serenidad de Oriente? ¿De qué forma el despliegue sensual y sensorial se integra a las altas y deletéreas abstracciones? Quizás el hinduismo sea el que mejor pueda explicar esto. Su mitología, ricamente sexualizada y hasta orgiástica en algún momento, propone paralelamente una purificación. En algunos ritos tántricos la cópula del hombre con la mujer (representación de Shiva y Shakti) viene precedida por una serie de purificaciones a través de mandalas y mantras. Además, la mujer es ungida con aceites olorosos y perfumes. La estrategia erótica viene así a dialogar con la experiencia de la pureza, y ésta no es otra que una metáfora del vacío. En Sarduy ambas representaciones, aparentemente contradictorias, acuden y se dan la mano. Es cierto que el adorno, la voluta, la máscara ocupan la mayor parte de su obra. Sin embargo, no podemos dejar de ver en su literatura una disolución, una conciencia de la muerte (la aceptación de su imagen calva, «pelona») y un olvido final: «la lucidez, el muro blanco». Como el Lezama de «El pabellón del vacío», necesitará un pequeño vacío donde reducirse, para renacer de nuevo.

Muchas más cosas podemos decir de la obra y la personalidad genial de este cubano que –escribe Juan Goytisolo– «se tomaba a sí mismo a broma y afrontaba con rigor y escrupulosidad ejemplares su obra». Quedan fuera áreas fundamentales de su universo creativo: la teoría del *Big Bang* (el universo en expansión) que no sólo fue un espejo perfecto para su visión fragmentada de la realidad, sino que sirvió de motivo a un libro de poemas y fundamento para elaborar su teoría neobarroca. La pintura –«cuando me siento a la mesa no sé si voy a escribir o pintar», decía Sarduy– fue quizás su vocación más honda e inocula toda su obra, haciendo de su escritura un verdadero ejercicio cromático: las

palabras, dijo, «son otra forma vibratoria de los colores».

La generosidad de la voz de Sarduy, su *dépense* como ofrenda al lector, pero sobre todo al arte mismo. Su lúdica operación simuladora, donde hasta «Dios es simulacro»; su ejercicio enmascarado, travestido, anamórfico, carnavalesco, fetichista, que obliga a la realidad a un papel saludablemente funambulesco, preñada de incertidumbres. Su condición de *écrivain-voyeur* que alimenta y otorga espesor vario principalmente a sus novelas. El ejercicio del despilfarro, del despliegue, de la ingente acumulación, en función del placer gozoso, sin amontonamientos solemnes, ni volutas marmóreas; es decir, su particular visión del barroco que lo lleva a afirmar en un poema: «la carencia en exceso/ también sobra». Y en fin, el «heterotopos feliz» que es el cuerpo sideral de su obra, donde sus partes se fragmentan como en un estallido, pero al mismo tiempo conforman una coherente y lúcida galaxia, hacen de la obra de este cubano una referencia obligada de la modernidad literaria de lengua española, y este acercamiento a su *Obra completa* una ocasión dichosa para desanquilosar el panorama de lecturas, tan nutrido (o aplanado) por la ausencia (el vértigo) de nuevos abismos.

Gustavo Valle

El oculto territorio de Olga Orozco*

Hace sólo algunos meses, el suplemento cultural del periódico *ABC* ofrecía a sus lectores de poesía una grata y memorable primicia: la publicación de cuatro poemas inéditos de la autora argentina Olga Orozco (La Pampa, 1920-Buenos Aires, 1999). Así, y con el propósito de configurar un *dossier* dedicado a la poeta, se recordó –para algunos– o se presentó –para muchos otros– su siempre desbordada y desbordante palabra, la impostergable energía e intensa vibración de su prodigioso versículo. Una poesía que, desde la primera lectura, se percibe franca y límpida, simbolista en sus matices, interiorizada. Una poesía que se aviene a nosotros por la vía emotiva y, sin poder resistirnos, nos lleva de su mano, de su sereno y peculiarísimo *continuum* narrativo, sin mermar por ello, ni en un ápice, su densidad y calidez poéticas.

* *Olga Orozco,* Eclipses y Fulgores, *prólogo de Pere Gimferrer, Lumen, Barcelona.*

Con una larga y consolidada trayectoria poética a sus espaldas, Olga Orozco se ha convertido en una poeta entrañable e ineludible para las letras hispanoamericanas del presente siglo, y son muchos y prestigiosos los galardones que su obra ha merecido. Sin embargo, el conocimiento que se tiene de ella en España no es sólo minoritario, sino parcial. Sólo tres de sus libros se han editado, posteriores a la *Antología poética* editada por el ICI, Madrid, 1985 –*La oscuridad es otro sol* (Pre-Textos, Valencia, 1991); *Mutaciones de la realidad* (Adonais, Madrid, 1993); *Eclipses y fulgores* (Lumen, Barcelona, 1998)–, a la espera aún del volumen *Talismanes (27 poemas)* que Plaza & Janés tiene en preparación. Estas cuatro composiciones inéditas cumplieron fielmente su cometido, mostrando la seducción de su palabra, su desolado amargor y pertinaz quebranto. En ellos se aprecia la inveterada carnalidad de su voz, horadada de fantasmas transparentes y ángeles custodios, de presentimientos y revelaciones, de todo lo oculto a «la espera de la nostálgica mirada que los devuelva / por un instante al mundo». La pena, la sequedad del destino o esos parajes de ausencia tan caros a Olga Orozco, en fin, todo lo que a pesar del olvido permanece, los vuelve a articular con la hondura de siempre, cuestionándose aquello que, como hombres, nos iguala: nuestra frágil y aciaga existencia.

Solamente el milagro, amargo, deslumbrante o tormentoso,
–no la hierba oxidada–, creció bajo mis pies.
¿De quién huir? ¿y adónde? ¿y para qué?
Dondequiera que vaya soy yo misma pegada a mi aventura,
a mi ansioso destino tan ajeno a quedarme o a partir
con mi bolsa de fábulas
y el impreciso mapa de lo desconocido.
Allá lejos estoy tan cerca de las revelaciones y las dichas
como aquí, como ahora,
donde no logro descifrar jamás el confuso alfabeto de este mundo.

Frente al *Fuir! là-bas fuir!* de Stéphane Mallarmé, hay en Olga Orozco la aceptación humilde y la templanza propias de la mujer y la poeta que ha vivido intensamente, que nada de lo gozado o padecido desdeña, y que de sus pensamientos, emociones y temores –más que de los libros leídos–, extrae obsesiones y dudas, algunas certezas e innumerables incógnitas, cantos, elegías, plegarias. Nace su poesía de una esencial orfandad, por lo que una y otra vez invoca el «paraíso sin sombra» o recuerda a la niña que fue antes de la caída, aquella que hubo de contemplar muy pronto su propia desaparición, alma en pena que olvidó los tesoros, las canciones y los juegos. Un imprudente seductor, acaso un osado Prometeo –ese «filántropo funesto» de Cioran–, fue quien la condenó al exilio e inundó su alma de la soledad y melancolía cernudianas, alma de umbría que, cual sombra, hila en un invisible telar todo lo triste y callado que resume su historia.

Lo hasta ahora señalado se encuentra excepcionalmente reco-

gido en el compendio de su obra que la propia autora ha realizado: *Eclipses y Fulgores*, una antología que selecciona lo mejor de su itinerario, a partir de *Desde lejos* (1946) hasta *Con esta boca, en este mundo* (1994), además de una sección final denominada *Algunos poemas inéditos*. En ningún momento del libro languidece el ritmo inquebrantable e incesante del poema que, émulo de la estrella de Goethe, avanza «sin prisa, pero sin pausa». Las palabras que empleó J.R.J. –el más lúcido *vijilante* y analista de la creación poética– para definir su «poesía en sucesión» se hermanan solícitas al compás y la cadencia de Olga Orozco: «Transición es presente completo, que une pasado con presente y porvenir en un éxtasis momentáneo sucesivo, sucesiva eternidad de eternidades, momentos eternos. El éstasis sucesivo es lo dinámico por escelencia». En Olga Orozco este éxtasis y dinamicidad se manifiestan en el carácter dilatado de sus versos, en el prolongado despliegue de un motivo que, palabra a palabra, se engarza y multiplica, resistiéndose al acabamiento final. La exactitud no es para ella –como sí para otros autores– signo de brevedad o limitación; antes bien, su poesía comporta un estímulo prioritario, el de su proceso interior, que es quien erige un impulso del decir que va más allá del artificio, la depuración estilística o el rígido sometimiento a una forma equilibrada y armoniosa.

Por otro lado, los monólogos en alta voz o, en ocasiones, los diálogos con entes, momentos y espacios irremediablemente mudos, denuncian el mismo pacto con el misterio, con lo innombrado y lo desconocido, que también contrajo el poeta de Moguer. La memoria parlante –instigadora, quejumbrosa y obstinada– de Olga Orozco persigue, infatigable, la presencia impredecible de aquello que sólo podrá intuir pero nunca nombrar, aquello que emerge de no sabe qué lugar, quizás la voz del silencio, el rostro de la sombra o el cuerpo de la ausencia. Es ésta la tensión de fondo de su poesía: su disponibilidad para lo imposible, el estremecimiento de una palabra poética que sobrevuela los abismos, a la espera sostenida y paciente de entrever lo incierto, el otro lado que espera alcanzar tras un muro,

{...} [el muro] del principio y el final,
donde comienza tu oculto territorio impredecible,
donde tal vez se acabe tu pacto con el silencio y mi ceguera.

Marianela Navarro Santos

Del detalle lingüístico a la categoría

Juan Antonio Frago Gracia es uno de los más activos estudiosos de la dialectología y de la historia de la lengua española. En su obra destacan la *Historia de las hablas andaluzas* (Arco Libros 1993) y el *Andaluz y español de América: Historia de un parentesco lingüístico* (Junta de Andalucía 1994). Para completar el *continuum* lingüístico se publica ahora la tan necesaria *Historia del español de América* (Gredos 1999), cuya novedad principal estriba en la descripción de la influencia de otras hablas, hispánicas o no, que, además de la andaluza, participan en la formación y evolución del español americano.

En su subtítulo *Textos y contextos*, se reconoce el estilo, o criterio metodológico, al que nos tiene acostumbrados este investigador. Básicamente consiste en escrutar *textos* de archivo originales mediante aguda observación de los hechos y, sólo a partir de ella, describir los fenómenos lingüísticos constantes en las distintas variedades, siempre a la luz de su marco dialectal y sociocultural, esto es, de sus *contextos*. Después, según él, corresponderá enmarcar el cuadro histórico. Este método, caracterizado por un proceder de ideación acumulativa, consiste en ir elevando a categoría los detalles lingüísticos. Porque son los pequeños detalles, como una grafía, un particularismo léxico, un uso morfológico discrepantes de la norma general, sea cual fuera, los que nos sirven para caracterizar los dialectos o los sociolectos.

Por ello, en este libro hallamos datos, muchos datos afortunadamente ordenados en índices (fonético, gramatical y léxico) al final de la obra. Tan pronto pasamos a ver contrastes diacrónicos (de innovación frente a arcaísmo) como diastráticos (cultismo frente a vulgarismo), con largas enumeraciones de rasgos fonéticos y morfológicos, algunos sintácticos, además de pormenorizados análisis de la historia de muchas palabras de nuestra lengua (muy útiles a falta de un diccionario histórico). A nuestro modo de ver, una de las virtudes más reseñables de este libro es precisamente su condición de manual, pues su rigor descriptivo enseña a leer textos despacio y sirve de modelo para practicar la auténtica filología: Frago es un laborioso revelador de las circunstancias lingüísticas y sus *exempla* nos dan la pauta de búsqueda de fenómenos, nos preparan para enfrentarnos a otros textos.

Sabido es que la historia sólo es descriptible en términos aproximativos y, en este caso, en la historia del español americano no cabe duda de que estamos inexorablemente mediatizados por la sincronía lingüística desde la que miramos. Pero aquí se nos ofrece una mirada panóptica, porque su autor conoce bien la dialectología histórica española. Tal conocimento le permitirá establecer vínculos certeros entre las distintas variedades históricas, regionales o socioculturales. Estas relaciones surgirán a partir del desvelamiento de los detalles de los que hablábamos. En efecto, Frago hace ciencia de los rasgos que se apartan de la norma, porque su recurrencia tipifica dialectalmente los textos o, lo que normalmente es lo mismo, el habla de sus autores.

Y es que cuentan mucho los textos indianos; en realidad son los verdaderos protagonistas de la historia porque son los únicos que dicen la verdad (por cierto, que están espléndidamente editados, prácticamente sin erratas a pie de página y en muy buenas reproducciones al final del libro). En este sentido, parece conveniente insistir en que la historia del español de América no puede formularse como una ley científica, de manera exhaustiva, ni sistemática, como si fuera un ente idealizado o un corpus finito. De ahí quizás que Frago no quiera describirla haciendo cortes cronológicos, regionales o socioculturales: sería partir de apriorismos. Elude, con ello, cuestiones muy debatidas en la americanística: la periodización y la zonificación del español americano. No parte pues de ninguna generalización, sino que se limita a hacer hablar a los textos, aportando ideas clave para que comprendamos la *historia*, teniendo en cuenta la procedencia geográfica de sus primeros pobladores e investigando en el habla de sus descencientes cuándo puede hablarse de criollización del español.

En el momento en que se produce la conquista de América, el español llevaba casi un siglo de desarrollo. Pero ¿cómo era este español? Para esta pregunta encontramos bastantes respuestas reveladoras del estado de las hablas españolas en el tránsito del medievo a la Edad Moderna. Pero, si el conocimiento del español pasa por saber cómo se hablaba antes de ser trasplantado a América, también aprendemos aquí que el estudio de cómo hablaban los indianos muestra cómo debían hablar los hablantes de la España del siglo XVI. Tanto en España como en América hay diversas hablas, según las diferentes regiones y los distintos niveles socioculturales. Recordemos cómo definió el español de América Max Leopold Wagner: «variedad en lo superficial y unidad en lo nuclear»; verdad que, a todas luces, se hace extensible a la lengua española en general. Es evidente que Frago se

atiene al estudio de la variedad, de los detalles tangibles contenidos en los manuscritos desde el descubrimiento. Ello proporciona una imagen real del multidialectalismo y además nos hace sentir que no hay hiato entre la historia del español europeo y la historia del americano. En definitiva, llegamos a la idea básica, pero profunda, de que la *historia* es la misma para unos y para otros hablantes del español.

De la pormenorizada descripción de las influencias regionales del español llevado a América, sólo mencionaremos aquí algunas ideas que pueden resultar novedosas. Para empezar, hay que subrayar el hecho de que se planteen influencias hasta ahora escasamente consideradas, como las de indianos de la España norteña, los catalanohablantes, etc. Analiza fuentes de autores de las distintas regiones españolas para comprobar su influencia en la formación y evolución del español en América, aunque echamos de menos cierta representación de lo que hoy son las regiones cántabra, asturiana y murciana. Así, en textos de castellanos viejos y leoneses descubre constantes fonéticas y morfológicas propias de su variedad dialectal; en ellos, cabe destacar la idea que plantea Frago: que algunos fenómenos, como la evolución de la *-s* implosiva, puedan haber viajado en germen desde el centro y el norte de la península hacia las hablas meridionales. Para la presencia de los riojanos en la empresa americana, recurre a la onomástica americana y a determinados aspectos artísticos, pulsando pues todas las teclas culturales. En el caso de los navarros y de los aragoneses, Frago asegura antes que nada que a fines del XV «dos tercios de Aragón como mínimo habían caído bajo la órbita lingüística castellana» (n. 32, pág. 27). Por consiguiente, la idea básica es que los navarros y los aragoneses contribuyeron con su fonética de tipo norteño a la nivelación del español de América. En cuanto a la emigración catalana, sólo es representativa en la segunda mitad del XVIII y quizás en el numeroso asentamiento de emigrados catalanes a Cuba durante el siglo XIX; la marca del influjo catalán se aprecia en el léxico marinero. Para la emigración de Castilla la Nueva, como él la denomina, arremete contra el «pretendido toledanismo fonético de finales del XVI», planteado por Amado Alonso. Frago ofrece pruebas concretas de que Alonso de Estrada, natural de Talavera de la Reina, y de Diego de Ocaña, también toledano, practicaban la aspiración de la *h* como rasgo innovador de estas hablas. El mismo rasgo le vale para contradecir otra de las creencias arraigadas en nuestra filología: esta vez contra la idea de Menéndez Pidal de que la aspiración representada por la *h* se

iniciara en Madrid, sólo después de que Felipe II la convirtiera en capital, por la emigración castellanovieja. Según Frago, este fenómeno se iniciaría en Madrid mucho antes. De los extremeños señala que son sus textos los más proclives al andalucismo fonético. Y nosotros nos preguntamos, si se conociera con mayor rigor la historia de las hablas manchegas o extremeñas, ¿acaso no cambiarían algunas creencias generalizadas? Desde luego la historia de las hablas andaluzas constituye el cimiento imprescindible para el levantamiento de la historia del español americano. Pero hace falta completar algunos aspectos de nuestra dialectología histórica, sobre todo en las áreas que, de acuerdo con los datos demográficos, más participaron en la empresa americana. Entonces, no sólo se podría analizar con garantías los fenómenos lingüísticos teniendo en cuenta la procedencia de los indianos, sino también analizar textos de las hablas regionales y textos de indianos del mismo origen, con el objeto de atisbar, tras su estudio contrastivo, un cuándo de la criollización del español americano.

Respecto de otras influencias regionales, merece la pena destacar el capítulo que dedica a los vascos en Indias en el que, analizando textos de muy distintos registros y simultaneando perspectivas, lleva a la conclusión de que seguramente apoyaron el triunfo del seseo americano, asimilándose al habla de los andaluces y de los canarios, sobre todo teniendo en cuenta la «importantísima presencia del eusquera como primera lengua [en Euskadi] en el siglo XVI» (n. 48 p. 123). Otros europeos, como franceses e italianos, se sumarían a la pronunciación seseosa. Pero más que en la fonética, los otros europeos influyeron en el léxico hispanoamericano, de lo que Frago da muestras con la documentación de préstamos de los portugueses, los franceses, los flamencos, los italianos. Finalmente, dedica sus esfuerzos a hallar préstamos orientales y, en el capítulo dedicado al afronegrismo, hallamos la mayor dosis de pasión: arremete contra Lipski y su idea del desarrollo de las lenguas criollas, por no fundarse en pruebas histórico-documentales, sino en «algo que es básicamente artificioso, a saber, la literaria 'lengua de negros'» (p. 191).

En el panorama filológico de la variación lingüística hay estudiosos cuya personalidad se hace más patente y éste es el caso de Frago Gracia: no es común hallar en nuestra filología un espíritu tan crítico y que no dude en exponer apasionadamente su criterio, a veces en contra de ideas ampliamente asumidas. Por ello, es éste un libro importante, bien escrito y editado, y hecho con gran rigor científico.

Esther Hernández

Una miscelánea de Pérez-Prendes

Más de cuarenta años de labor justifican una miscelánea, y esto es lo que le ha ocurrido, felizmente, al profesor José Manuel Pérez Prendes*. Especialista en la historia del derecho español, catedrático de la materia, ha producido libros de consulta a la vez que estas numerosas monografías de investigación, ahora recogidas en libro.

Un amplio panorama permite algunas generalizaciones, tan practicables que hasta un lego como el suscrito es capaz de advertirlas. Ante todo, la mancha temática que es una suerte de historia pormenorizada de la legalidad monárquica española, desde los visigodos hasta la Constitución de 1876. Para ello, Prendes se vale de una inspección antropológica al origen mítico del derecho, releyendo el mito de Gárgoris y Habis a la luz de Lévi-Strauss: el derecho nace con la prohibición del matrimonio entre hermanos y la legitimación del rey por un pacto con Dios o un contrato inmemorial entre el monarca y su pueblo.

Rodando los siglos, la madura Edad Media irá acuñando la categoría de *Regnum*, cuerpo místico de la república, entidad objetiva y transpersonal que engendrará al Estado moderno y diseñará la ruta conflictiva de la corona, es decir sus choques con los poderes estamentales y oligárquicos. Casi toda la historia de España, desde este ángulo explorado por Prendes, aparece como la historia de una dramática frontera entre el poder público del abstracto Estado, encarnado en el rey, y el poder privado de las corporaciones y señoríos.

De aquí la especial admiración que le merece la figura, no del todo nítida, de Alfonso el Sabio, ese polígrafo, de biografía fragmentaria, un cristiano que mereció la inquina del Papa y que buscó una racionalidad sistemática para la organización de sus leyes. El rey Sabio se erige, así, en un precursor del Estado moderno. En la expresión medieval *facer justicia* late esta categoría alfonsina: la justicia es algo existencial, algo por hacer, no meramente algo que se dicta a partir de un texto donde todo está resuelto de antemano. Y ello es así tanto en la jurisdicción como en la administración.

En este orden, es interesante advertir cómo el historiador del derecho se encarniza con la precisión de los términos. No puede entender la historia quien no se aclara en cuanto a la semántica. Y en este espacio, la amplitud de la tarea es notable, ya que resulta a menudo nebuloso deslindar –principalmente en el vocabulario medie-

* *José Manuel Pérez-Prendes:* Pareceres (1956-1998), *selección, edición y presentación de Magdalena Rodríguez Gil, Revista de Historia del Derecho, Madrid, 1999, dos volúmenes, 1386 pp.*

val, el derecho que se está construyendo a la vez que la lengua– unión y hermandad, vasallo y natural, sujeto y siervo, adelantado mayor y merino. A este intríngulis filológico-jurídico se añade el problema del sentido. Para un jurista de hoy, los procesos históricos tienen un sentido (léase: destino) que no podían tener en su momento. De aquí, la similitud entre la lectura de un fuero y la de un texto literario: el sentido no se desentraña, porque no existe, sino que se produce a cada rato de la historia.

Especial capítulo cubren los temas americanos o, por mejor decir, indianos. Prendes matiza algunos tópicos y media en ciertas polémicas. El padre Las Casas, por ejemplo, se le aparece como un administrativista precursor, en tanto Colón y Cortés exigen reformas del derecho público para redefinir el dominio y aclarar el vínculo entre el adelantado y el rey. Las Indias eran, efectivamente, colonias, contra la lectura excesivamente formalista de Ricardo Levene, pero, en cualquier caso, «otras» colonias distintas del modelo anglosajón o francés de colonialismo.

En este punto se inserta la inquietud jusfilosófica de Prendes, en la llamada *duda indiana* que atañe a la justificación ética de la conquista. La evangelización es la finalidad trascendente de la empresa indiana, en tanto que su realidad hace más a la empresa de lucro. Dos éticas cristianas diversas –el misionarismo católico y el providencialismo calvinista– entran inopinadamente en conflicto y diseñan un drama sin solución. Lo plantea Ginés de Sepúlveda: ¿por qué resulta legítimo reducir a los indios a la esclavitud si son radicalmente humanos y están destinados a la salvación?

En efecto, Prendes, en términos filosóficos, toma partido contra la noción positivista del derecho, que sólo entiende jurídico lo legal. No hay tal objetividad y el derecho está en la ley y fuera de ella. La esclavitud, el genocidio y la tortura pueden ser legales, pero no son nunca legítimos. Sin duda, la formación germánica y las lecturas estructuralistas de Prendes han apoyado esta renovada inquietud acerca del carácter transjurídico (translegal) de eso que intentamos llamar derecho. Huelga decir que esta actitud lo lleva a polemizar con otros sectores de la especialidad, para los que doctores tiene la Iglesia y no el que suscribe.

Estados de la cuestión, infatigables bibliografías, historias de palabras y conceptos, son la constante preocupación del autor. De tal modo, quedan convocados a la lectura los especialistas como él, la gente de ley en general, los curiosos de la historia y hasta cualquier aficionado a la lectura que se haya inquietado, alguna vez, por el hecho que desvela a los buenos juristas de siempre: por qué nos preocupa tanto ser justos en un mundo donde habituamos ser injustos.

Blas Matamoro

América en los libros

Relatos, *José Lezama Lima, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 136 pp.*

Esta colección de cuentos que ahora se propone a los lectores repite los contenidos de un volumen que publicó la misma editorial en 1987. La serie, prologada por Reynaldo González, contiene los cinco relatos de Lezama Lima (1910-1976) que la crítica más escrupulosa incluye dentro del género: «Fugados», «El patio morado», «Juego de las decapitaciones», «Para un final presto» y «Cangrejos, golondrinas», editados en las revistas *Grafos, Espuela de Plata, Literatura* y *Orígenes,* en fechas que van desde 1936 hasta 1946. Se trata, por tanto, de los títulos que comprendía el libro *Cuentos* (Letras Cubanas, 1987), publicado en La Habana. No es difícil comprobar que la obra lezamiana tolera la extensión de la lista de acuerdo con lecturas menos restrictivas. De hecho, en pocas ocasiones resulta más oportuno hablar de géneros difusos: Lezama no trazó fronteras convencionales en su escritura, de modo que ciertos poemas en prosa y no pocos fragmentos de sus novelas cabrían dentro del repertorio. Así, pues, los editores han sumado a los cinco títulos del canon textos de diferente origen. El orden elegido admite la prosa poética «El guardián inicia el combate circular», tomada de *Aventuras sigilosas* (1945), y otro tomo del mismo método, *La fijeza* (1949), proporciona las piezas que completan el juego: «Pífanos, epifanías, cabritos», «Peso del sabor», «Tangencias», «Cuento del tonel» e «Invocación para desorejarse».

Como es bien conocido, el imán de Lezama, oblicuo, sorpresivo en sus imágenes de metamorfosis, canela verde y antiguos mitos, atrajo desde la publicación de *Paradiso* (1966) el norte del planeta literario. Desde entonces, la bibliografía crítica, los estudios y tesis preocupados por su poética cosmovisión han explorado la estructura simbólica, el juego verbal y las imágenes posibles de cada título. Sería interesante recordar que uno de sus más entusiastas admiradores, Julio Cortázar, supo definir con la palabra justa toda esta peculiar ceremonia: «Lezama no sólo es hermético en sentido literal, (...) sino que además es formalmente hermético, tanto por un candor que lo lleva a suponer que la más heteróclita de sus series metafóricas será perfectamente entendida por los demás, como porque su expresión es de un barro-

quismo original (de *origen,* por oposición a un barroquismo lúcidamente *mise en page* como el de un Alejo Carpentier)». De ahí que, incluso en prosas tan breves como éstas, sea posible hallar atmósferas en las que fulguran el deseo y su posibilidad infinita.

En esa maniobra interpretativa las posibles lecturas averiguan distintos niveles de complejidad. Y esta última cuestión sigue siendo, en lo esencial, el resorte que fomenta policromías e insinuaciones, sobreimponiendo el deseable juego de paradojas. Todo ello determina un escenario de fragmentos que se iluminan alternativamente; tan sólo depende del lector intuir el orden que los reúne.

Cuentos completos, *Francisco Coloane, Alfaguara, Madrid, 1999, 482 pp.*

Aunque parte de la crítica española descubrió no hace mucho a Coloane, lo cierto es que la obra del novelista chileno (Quemchi, 1910) ya se había distribuido con timidez a este lado del océano, y más de un librero la mostraba en sus catálogos. No hablamos, pues, de un autor que fuera del todo ignorado. En este sentido, vale la pena recordar que, partiendo de un original de Coloane, llegó a realizarse una película hispano-mexicana, *Cabo de Hornos* (1955), con dirección de Tito Davison y protagonizada por Jorge Mistral y Silvia Pinal. Del citado largometraje sólo cabe añadir que se inspiraba en uno de los libros de relatos que reúne la presente edición de Alfaguara.

Dicho de forma breve, se trata de cuentos cuya tónica es el peligro, cifrado en esas rompientes del estrecho de Magallanes que acaban siendo metáfora de una confrontación entre los hombres y la catástrofe. Si es cierto que Satán agita sus cadenas bajo el cabo de Hornos, quien se aventure por las costas de Tierra del Fuego visitará una valiosa delegación del infierno en la línea de la marea. Un litoral desapacible, salvaje, donde todo se arriesgó al azar, donde la desventaja del ser humano frente a la naturaleza se advierte en sus escombreras, aisladas entre filos de sierra, barcazas que rompió el hielo y despojos de ballena.

Esta serie de relatos construye un itinerario en el que los personajes forman parte del medio, de ahí que la ruta polar seguida por focas y delfines coincida con la deriva, física y moral, de nutrieros, pastores, presos en fuga, navegantes e indios yaganes. En suma, pájaros heridos cuyo vuelo, por fuerza, bordea la tragedia.

No todos los cuentos pueden ligarse de acuerdo con el mismo criterio narrativo. Los hay de carga costumbrista, ordenados en forma

de crónica. Sin perder la precisión en el lenjuaje, hallamos otros de aire más poético que restituyen la atmósfera fatídica de las leyendas. Y en algunos, ceñidos al drama, resalta la profundidad de la mirada, la venganza de puertas adentro, el desamor frente al muelle. En esa variable capacidad de fabulación queda de manifiesto el don de Coloane para vivificar imágenes que vienen por el mar, allí donde, a la manera de Conrad, se rehace su propia experiencia.

Jugar en serio. Aventuras de Borges, *Ezequiel de Olaso, Paidós, México D.F., 1999, 160 pp.*

En Borges, como es bien conocido, la sugestión filosófica realza su escritura y fue un tema muy frecuentado por sus entrevistadores. Filosofía y teología son, al fin, formas literarias, y quizá por ello los filósofos han simpatizado tanto con el espacio característico de la obra borgeana. Esto, en síntesis, explica por qué proliferan las monografías que intentan elucidar los vínculos entre su narrativa y la filosofía. La muestra incluye al argentino Ezequiel de Olaso (1932-1996), quien fue profesor titular de Filosofía Moderna en la Universidad de Buenos Aires y en esa misma ciudad fundó el Centro de Investigaciones Filosóficas. Olaso conoció bien a Borges: su primer libro, *Los nombres de Unamuno* (1963), obtuvo el Premio Internacional de Ensayo del diario *La Nación* gracias a un jurado en el que participaba el escritor. De aquí provienen su prolongado afecto y el acecho crítico que, debidamente ordenado, recupera la edición que reseñamos, donde se reúnen las versiones definitivas de conferencias, artículos y notas que Olaso, pensador incisivo, dedicó a la obra de Borges.

Desde el primer tanteo queda subrayada la interacción entre escritor y lector que Borges procuró convocar en sus desdoblamientos literarios. Esto se ve, por ejemplo, en el análisis titulado «La poesía del pensamiento», donde Olaso valora la escala y densidad del andamiaje filosófico borgeano; le hace escoger enigmas y dibuja su arco entre tiempo y memoria, perplejidad esencial que siempre nos remite al problema identitario. Cierto es que, al hablar de filosofía, destaca siempre los hallazgos del escritor, sus aciertos a la hora de sacarle partido al recorrido filosófico. Conversador modelo, Olaso explica en «La sencillez de la Rosa» cómo iniciarse en la lectura lúcida de Borges, cómo experimentar los recursos ocultos de su literatura, su amor por la circunstancia menuda y el intertexto, entendiendo además esa actitud suya ante el culteranismo y su crítica cerrada del barroco. Los principales elementos

de la imaginería del poeta se exteriorizan en «Sobre la obra visible de Pierre Menard», escrito que relata los avatares del afamado texto, puesto aquí en relación con las dos concepciones de la literatura que Borges quiso hallar en *Introduction à la Poétique,* de Paul Valéry. Entre otros capítulos que invitan a la lectura y al vuelo especulativo, destaca el situado a modo de epílogo, «Las ediciones serias y el fin de una secta», fuente de ansiedad para esos *sectarios* que, con gratitud de bibliófilo, descubrían en las páginas de Borges los mismos efectos mágicos de su cosmovisión que ahora divulgan y catalogan, más fríamente, las ediciones críticas.

Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico, *María Caballero Wangüemert, Editorial Complutense, Madrid, 1999, 210 pp.*

La posibilidad de catalogar la abrumadora bibliografía en torno a Borges, siguiendo el hilo de las diversas opiniones que concita, nos parece una tarea cada vez más descomunal. Con un sentido divulgativo, y ciertamente práctico, la profesora María Caballero Wangüemert ha optado por glosar en su libro los hitos de esa crítica que sigue deparando nuevos tanteos, de acuerdo con lecturas cada vez más especializadas. Para cumplir ese fin, ha ordenado una biblioteca de monografías donde no caben los artículos, según el criterio de esencialidad que impregna su trabajo. Por lo demás, la autora concede al volumen una doble intención: comprobar cómo se va gestando un literato desde la estética de la recepción y advertir en qué grado ello afecta a su trayectoria literaria. En esta frecuencia, todo el ojeo de lecturas y calas valorativas acaba configurando un diálogo metacrítico plagado de alusiones, aprecios y polémicas; una confrontación entre posiciones cuyo impulso construye y, al cabo, consagra al Borges canónico.

Como revisora de la exégesis borgeana, Caballero Wangüemert transmite a los lectores una línea cronológica de títulos y acontecimientos. Queda abierto el camino con la primera recepción de Borges en las revistas argentinas (la discusión de *Megáfono,* 1933; el desagravio de *Sur,* 1941), proyectada durante los años cincuenta en un nuevo enmarque donde caben el revisionismo y las aproximaciones de orden científico, tales como el estudio de José Luis Ríos Patrón y la mirada crítica de Rafael Gutiérrez Girardot, con cuyo trabajo, *Jorge Luis Borges, ensayo de interpretación* (1959), el diálogo cruza el Atlántico. Y así continúa la disputa en el decenio siguiente: figura y obra se difunden por todo el globo, aparecen volúmenes de homenaje *(L'Herne,* 1964),

también se publican las primeras biografías y abundan esas entrevistas que, de forma inesperada, convirtieron a Borges en figura popular. La secuencia nos sitúa, por esos años, ante un escritor que visita los Estados Unidos con la satisfacción de protagonizar tesis doctorales. Este signo de consolidación se reproduce, ya en los setenta, a través de biografías, homenajes y polémicas en profundidad.

La segunda parte del libro enfoca la incidencia del propio autor en la gestación del clásico, y lo hace atendiendo un par de obras que centran la materia: *An autobiographical Essay* (1970), de Borges, y *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978), de Emir Rodríguez Monegal. No faltan en este punto reflexiones acerca del escritor y la tradición argentina, y tampoco un balance más reciente de publicaciones. La bibliografía revisada por la autora completa el razonable aporte de este manual, un libro que contribuye a metodizar el vasto y contradictorio margen de anotaciones que reclaman las páginas de Borges.

80 Dientes, 4 Metros y 200 Kilos, *Gustavo Ott, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1999, 211 pp.*

Gustavo Ott (Caracas, 1963) es un dramaturgo de raro vigor, cuyo estilo caudaloso, pleno de flexibilidad idiomática, ha sido reconocido con el Premio Tirso de Molina en 1998 gracias a la obra que motiva esta recensión. Hay en esta pieza un valor panorámico: despojado de artificios, el último periodo de la vida latinoamericana se muestra sin una finalidad que le dé sentido. Como si se tratase de una novela, la obra progresa a lo largo de tres capítulos donde se concretan y depuran sucesivas etapas de tres personajes, Ángel, Cándido y Cachito, perseguidos por el monstruo de la guarda que anuncia el título. Al darle esa promesa de ferocidad a su obra, Ott confirma el tono de humor negro que adoptará frente al derrumbe de valores éticos, envolviendo las culpas con un toque bárbaro y distanciador.

El primer capítulo, *80 Dientes...*, se desarrolla en 1975, cuando los protagonistas, aún quinceañeros, disfrutan con el béisbol, la música de los Bee Gees y el vandalismo. Después de drogar a la hermana de Angel, los dos amigos de éste la violan para luego esconderla bajo un puente abandonado, cubierta con unos cartones. Esa brutalidad tendrá consecuencias fatales, en especial para Angel, cuyo sueño es jugar al béisbol como profesional. De acuerdo con la leyenda urbana que relata Cándido, a todos ellos los perseguirá un vampiro de ochenta dientes, cuatro metros y doscientos

kilos, símbolo nada común de condena y fracaso. *De tipo peligroso,* el segundo capítulo, comienza en 1985, cuando Ángel sueña con un contrato millonario en la Liga Estadounidense y el cadáver de su hermana sigue su ronda espectral. Los años han de transcurrir hasta llegar al episodio que cierra la obra, *Corazón ofensivo de Tucson,* ambientado en 1998. También aquí el béisbol subraya en todo su valor el infortunio de los protagonistas. De hecho, según oímos durante la función, la historia de ese deporte resume la historia del siglo: «la lucha entre el patrono y el obrero, el inmigrante y la asimilación, el mito y la naturaleza de los héroes, villanos y bufones, el papel de la mujer y la lucha de clases en nuestra sociedad».

Ott es un contemplador irónico. Su estilo, producto de una observación profunda de las jergas, reproduce los tonos del habla suburbial, sus cadencias y turbiedad. Esa destreza queda también de manifiesto en la esmerada estructura de la obra, fiel al desarreglo humano que la orienta.

En busca de Klingsor, *Jorge Volpi, Seix Barral, Barcelona, 1999, 442 pp.*

El único medio de atajar el mal es inventar estrategias para convivir con él. En este procedimiento, móvil de tantas composiciones novelescas, se injerta la narración construida por el mexicano Jorge Volpi (1968), una obra de difícil encasillamiento genérico, lo cual no implica que el autor haya prescindido de las falsillas para diseñar el dibujo de caracteres y la intriga. Narración histórica, novela de formación, suspense, divulgación científica: esta experiencia literaria puede revestirse de multiplicidad de formas. Consciente de ello, un defensor de la pieza, Cabrera Infante, recurre al difumino y habla en este caso de ciencia-fusión, «fusión de la ciencia con la historia, la política y la literatura para conformar eso que llamamos cultura». Acaso sirva para concretar lo dicho que recalquemos este cauce de encuentro con el mal que, según el engañoso relator, protagoniza una comunidad científica donde conviven figuras históricas e imaginarias. Desde su encierro en un sanatorio mental de la RDA, el narrador, Gustav Links, hace entrar en el relato la trama de *su* siglo. Se trata de recuerdos que ocupa en primer plano el teniente Francis P. Bacon, agente a quien ordenan la búsqueda del principal supervisor de las investigaciones atómicas del Tercer Reich, un espectro llamado Klingsor. Sin entrar ahora en descripciones innecesarias, conviene decir

que Links describe un tiempo de incertidumbre que se despliega, por una acrobacia del pensamiento, en las matemáticas de Gödel y la física cuántica.

No hay diferencias entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho, recordaban Deleuze y Guattari. De ahí que la incertidumbre que comentamos no se limite al dilema moral vivido por los personajes. También desde este ángulo, Volpi escapa en su novela del determinismo estructural –y verificador– que afecta a muchas novelas de misterio, y prefiere el regateo, las bifurcaciones, los bucles del intelecto, planteando un marco de lectura lleno de desplazamientos, donde la objetividad se torna confusión.

Es interesante comparar *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve 1999) con la obra teatral *Copenhaguen* (1998), de Michael Frayn, en la que también se fabula sobre el encuentro entre Heisenberg y Bohr, reflexionando acerca del modo en que los físicos eligen cierto orden (científico, ético) para explicarse a sí mismos un mundo de caos y confusión. Bajo esta perspectiva, ambos autores desbaratan esa certeza que suele asociarse al quehacer científico.

Fatamorgana de amor con banda de música, *Hernán Rivera Letelier, Seix Barral, Barcelona, 1999, 251 pp.*

Formado en las explotaciones salitreras, el chileno Hernán Rivera Letelier (Talca, 1950) dirige sus simpatías hacia los mineros del desierto de Atacama, una comunidad de la que ya sacó partido literario en *La Reina Isabel cantaba rancheras,* premio de Novela del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 1994.

Leyendo a Rivera Letelier, se descubre un mundo que intenta sustraerse a la necrosis, un mundo de fábula, totalmente interior, cercado por el sol abrasante y los remolinos de arena. Todo el programa de la obra del escritor chileno parte de su observación transfiguradora, un punto de vista que nos dice mucho sobre esta *Fatamorgana de amor con banda de música,* cuyo título recuerda esos espejismos que confunden a los aviadores cuando reverberan las arenas. Conviene añadir que los reflejos de la novela son de amor y atañen a un grupo de músicos, a cual más singular, convocado para homenajear al presidente Carlos Ibáñez del Campo, de gira por la zona. La fecha en que confluyen los distintos pliegues de la obra es el 7 de agosto de 1929, cuando la locomotora presidencial ha de reabastecer-

se en Pampa Unión, un pueblo que también tiene algo de fantasmagoría, pues aunque pertenece a la jurisdicción de Antofagasta, no figura en los planos y el desierto parece devorarlo con pausa. Por analogía con ese escenario maldito, el trompetista Bello Sandalio, músico de burdel, y la pianista Golondrina del Rosario, animadora de películas en el Teatro Obrero, viven un conmovedor lance amoroso, punto y aparte de una historia coral donde también hay más víctimas, castigadas por la represión política o, simplemente, por la mala fortuna de habitar un territorio abandonado a sí mismo.

Rivera Letelier se lanza a construir esta senda con iluminaciones fantásticas, vuelto a la melancolía, aun cuando no evite los vaivenes tragicómicos que parecen determinar el sino de Pampa Unión, esa plaza (espectral) cuyos concurrentes no es difícil imaginar gracias al cuidado puesto en su descripción. Escrita con ritmo vivo, la novela está bien resuelta, incluso en los momentos de manifiesta musicalidad poética que sirven para sostener el ensueño. Así alcanza el autor su meta, que es plantearse los problemas del destino humano en una atmósfera enérgica y sensual, donde no se ha agotado aún la esperanza que da cuerpo a las aspiraciones sentimentales.

Amuleto, *Roberto Bolaño, Anagrama, Barcelona, 1999, 154 pp.*

La confrontación de esta novela de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953) con previos ejemplos de su obra, caso de *Llamadas telefónicas* (1997) y *Los detectives salvajes* (1998), permite descubrir un reordenamiento progresivo del dominio de experiencias que constituye la substancia misma de su literatura. Ya percibimos en su narrativa ciertas ideas comunes. Por ejemplo, la pareja evaluación de figuras reales y apócrifas, ligada siempre a ese cruce de recuerdos de juventud que viene a encarnar el joven Arturo Belano, azarosa versión del propio novelista. A ello cabe añadir los parlamentos habituales en las logias de obediencia literaria, y también la evocación del estado de espíritu propio de Latinoamérica en los años sesenta y setenta.

La cualidad irónica de anteriores piezas se formula de nuevo en *Amuleto,* una historia de fantasmas que comienza en México D.F. el 18 de septiembre de 1968, cuando granaderos y policías reprimen el movimiento estudiantil y toman por asalto la universidad. Quien habla de todo ello es la narradora, Auxilio Lacouture, una poetisa uruguaya que inicia esta fábula escondida en los lavabos de la Facultad de Filosofía y Letras. Percibimos con ello su personal mitografía: una genuina

república de sombras donde se van descubriendo los velos del pasado y del futuro. Al descender por la brecha, el misterio sólo se explica por una certeza de lo más inocente: «la memoria juega malas pasadas cuando la luna menguante se instala como una araña en el lavabo de mujeres». En todo caso, sabremos por boca de la relatora que un día empujó la puerta de León Felipe y Pedro Garfias, empleándose como doméstica en su hogar. La anécdota se amplía luego en una galería viviente cuya heteogeneidad alberga figuras auténticas e inventadas. Producto tal vez de ese entramado, casi todos los personajes, desde la poetisa Lilian Serpas a la pintora Remedios Varo, despiertan a lo largo del viaje subterráneo, pero luego son absorbidos por el vacío en la sucesión incontenible de fechas y olvidos.

A pesar de su candor, las palabras de Auxilio parecen hechas para refractar la memoria. Es así como verifica los afectos hasta desembocar en los límites del remolino, sobre el fondo de pasión y muerte donde se resuelven los pleitos de la novela. En este sentido, quizá el aporte más valioso de la entrega sea, justamente, la convergencia entre un anecdotario libresco y el ciclo simbólico que lo envuelve.

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

La generación del 99, *García Martín, José Luis (ed.), Oviedo, Ediciones Nobel, Colección Clarín, 1999, 493 pp.*

Bajo este título se ofrece al lector una antología de los poetas españoles nacidos desde 1960 y que hasta el momento actual tienen al menos un libro publicado. García Martín nos entrega así una nueva antología que se añade a otras célebres realizadas por él mismo en los últimos veinte años, aunque no todas referidas a la misma generación. Aunque ya en *Selección nacional* (1995) reúne a poetas de esta misma promoción, la que ahora nos ocupa tiene la novedad de presentarse como antología más exhaustiva, tanto por la nómina de autores como por la extensión dedicada a cada uno. Que se llame «generación del 99» creo que se debe, sin más, al año en que se publica y a la fecha de aparición de los últimos libros recogidos: no creo que se trate de una fecha clave ni en la intención del antólogo ni en la realidad poética española.

Aludo a esta larga trayectoria de García Martín como antólogo porque en esta obra él mismo sale al paso (en el prólogo y en el epílogo, si bien con diferente enfoque cada uno) de críticas que viene recibiendo casi cotidianamente desde hace bastantes años por la selección que hace de los autores. Sin poder entrar aquí en el análisis de su criterio antologador, he de reconocer que esta convocación de poetas me parece al menos bastante significativa y útil; desde luego, no la considero ni excluyente ni sectaria (y eso que a mí no me incluye, pese a haber nacido en 1967 y haber publicado dos libros de poemas en 1994 y 1996. Digo que no la considero excluyente ni sectaria –como a menudo se le achaca– porque no advierto una tendencia uniforme en cuanto a temas y técnicas expresivas: desde el irracionalismo de Pablo García Casado o Andrés Neuman a la serena dicción clásica de Antonio Manilla hay una distancia muy evidente. Lo que sí se observa, como es natural, es el reflejo de una sensibilidad concreta que se debe sin más a la época en que se inscribe: la necesidad de reflexionar sobre la experiencia cotidiana del yo poético es una reacción natural ante la falta de certezas universales tan propia de la posmodernidad; la necesidad de implicar expresamente al lector mediante una dicción confidencial y con frecuencia coloquial responde al ansia de comunicación íntima

tan aguda en el anonimato social dominante (nombrar el mundo e intentar crearlo radicalmente con su palabra, instaurando con la escritura una nueva ley universal, fue una actitud muy comprensible en la más plena modernidad, pero ahora la urgencia mayor del poeta no es la de distanciarse de la masa, sino la de sentirse semejante a ella y entablar con ella un diálogo inmediato); la consideración de las vanguardias históricas como un momento más de la larga tradición poética occidental, y no como una norma estética imperiosa, parece también congruente con la realidad de los hechos que nos ha tocado vivir a los poetas jóvenes. Tal vez haya un sector de la poesía española joven que, sin ser dominante, debería estar aquí representado (y no lo está), pues cuenta con algunos nombres de gran interés (Vicente Valero o Rafael-José Díaz, por ejemplo) y es consecuencia de la peculiar percepción de la realidad que naturalmente impone la condición insular –balear o canaria– en que viven estos autores. Por lo demás, se trata de un sector cuantitativamente reducido, si bien no esquivable.

Metodológicamente, el criterio de reducir la nómina de poetas (sin resultar escasa, pues son 28) en favor de la amplia sección dedicada a cada uno ha sido un modo de proceder de gran utilidad y que cumple sobradamente los fines que se exigen a este tipo de antologías.

De cara al lector que busque sin más un gustoso encuentro con la poesía, advierto que el gran riesgo de esta sensibilidad epocal –no uniforme ni estrechamente amaestrada– reside en que la atención a la anécdota biográfica (real o ficticia) puede ir en detrimento de la trascendencia significativa que todo poema debe alcanzar. Este fenómeno se percibe algunas veces en el presente libro, incluso el lector puede acusar la excesiva reiteración de algunos temas y de ciertos escenarios coincidentes en un poeta y en otro. Creo que no es intención del antólogo y no siempre es índice de baja calidad poética, aunque sí en algunos casos.

De los autores nacidos con posterioridad a 1970, que son, en su mayoría, incorporados por vez primera a una selección, como es natural, sorprende la precoz y acendrada personalidad expresiva de autores como los jovencísimos Pablo García Casado y Andrés Neuman. También, por supuesto, Carmen Jodra Davó, que ha publicado un buen primer libro justamente reconocido, *Las moras agraces* (1999), pero que a mí me ofrece algunas dudas sobre el futuro de esta extraña voz que con dieciocho años ha conseguido revitalizar irónicamente muchos tópicos de la clasicidad poética. Lo que no sé es si en el futuro, una vez hecha esta original relectura de la

tradición, podrá reemplazar esos tópicos por otras propuestas. Ojalá se cumpla este ambicioso propósito.

Carlos Javier Morales

Memorias del secretado de Azaña, *Santos Martínez Saura, edición de Isabelo Herreros Martín-Maestro, Barcelona, Planeta, 1999. 799 pp.*

La publicación de las extensas memorias póstumas de Santos Martínez Saura (La Unión, Murcia, 1909-México D.F., 1997), secretario particular de Manuel Azaña desde 1935 hasta su muerte, supone la divulgación de información de primera mano que nos ayuda a matizar el conocimiento que hasta ahora teníamos del período republicano y de Azaña. Paloma Zubieta López, nieta de Santos Martínez, explica en una emocionada nota preliminar el interés que tenía su abuelo en ver publicadas estas memorias políticas –no encontramos infancia, juventud o análisis introspectivo, sólo su vida en función de la vinculación con Manuel Azaña– que le ocuparon durante años y en las que el editor Isabelo Herreros y ella misma colaboraron ordenando el diverso material que utilizan. Las memorias manejan, además de los recuerdos del propio autor, discursos y textos autobiográficos de Azaña, debates en las Cortes Constituyentes de los años republicanos, informes, artículos de la prensa contemporánea y semblanzas favorables del presidente escritas por políticos e intelectuales. La dedicación metódica del escritor, aun en momentos de grave decadencia física, señala la importancia que suponía el texto para Martínez Santos.

Consciente de la trascendencia de su testimonio por la proximidad a Azaña, hace una declaración de principios fervorosa. El libro se dedica a matizar los sucesos más controvertidos de los años republicanos partiendo de un objetivo primero expresado con firmeza: «presentar el verdadero rostro del régimen nacido aquel 14 de abril» por medio de una apología de la «República incomprendida» [p. 21]. A partir de esta aspiración inicial, se dedica a revisar y matizar, aportando documentos y testimonios, los aspectos más criticados del gobierno republicano azañista. Explica y justifica la quema de conventos, la reacción del gobierno frente al golpe militar de Sanjurjo en agosto del 32, la naturaleza del bienio negro y la vilipendiada marcha del presidente con el fin de la República. Santos Martínez escribe para deshacer ciertos clichés que se querían consolidados al hablar de la República. Con lenguaje coloquial

–frases hechas, dichos populares–, hace gala de una ironía que en numerosas ocasiones demuestra la ira contenida en los años de su exilio en México y acude a la caricaturización, por ejemplo cuando describe a Franco como un «ambiciosillo general africanista, cauteloso y ruin» (p. 43). El capítulo final del libro recoge valiosos testimonios de 52 políticos e intelectuales que conocieron a Azaña. Así, encontramos el recuerdo de José Giral Pereira, Miguel Maura o Antonio Machado. Éste último escribió convencido en un prólogo a una serie de discursos de Azaña pronunciados entre 1937 y 1938 y que aparece recogido en las memorias: «Una buena enseñanza, entre otras muchas, hemos de sacar de nuestra República, en estos años terribles. España, la tierra de las negligencias lamentables, ha sido también el pueblo de los aciertos insuperables: supo elegir su Presidente.» (p. 720).

Las memorias de Santos Martínez Saura son, en definitiva, un meritorio documento que sigue muy de cerca, como no podía ser menos, los principios de Manuel Azaña que el autor nunca olvidó. El devoto secretario del que fuera figura clave de la II República se suma en este fin de siglo a un debate histórico-político que está todavía necesariamente abierto.

Blanca Bravo Cela

Mitología de los dinosaurios, *José Luis Sanz, Taurus, Madrid, 1999, 206 pp.*

En el género fantástico, algunos fenómenos prehistóricos están muy sujetos a convenciones. Lo reiterativo de esta secuencia de láminas no necesita demasiada aclaración: primero hallamos al homínido previo a la culpa –y a la escritura–, con ese soplo de auténtica cultura que lo sitúa en contrapunto con las bestias más escamosas, y después, el fluir de la botánica, sedimentado en el registro fósil. Pues bien, cuando se trata de reconstruir la historia de la evolución, los paleontólogos respetan el indicio y fijan estratos diferenciados, periodos y clasificaciones fiables, pero a la hora de rellenar lagunas, escritores y cineastas vienen a ponerse en el camino con un compromiso espontáneo: si la selección natural darwiniana no presenta criaturas lo bastante formidables, habrá que que inventarlas. Desde la misma esquina, la criptozoología incita la vanidad de quienes buscan una explicación de tipo científico para el plesiosaurio del lago Ness y otras curiosidades de feria.

Puesto que sólo se trata de imaginar, aunque el currículo evolutivo del hombre no coincida en su calendario con el de los dinosaurios, en cierto modo nos alegra que se apaguen las luces –léase la ciencia– para vivir el encuentro del hércules

primitivo con los dragones que jamás vio. De ese modo, mientras prosiguen las recreaciones de todo tipo, el gran saurio no ha perdido su puesto destacado en la fantasía colectiva; y repite sus efectos de acuerdo con esas claves comunes que, a partir de la información paleontológica, refleja parte de la llamada cultura popular, esto es, la historieta, el cine, la televisión y la literatura fantacientífica.

Con toda su bravura, con toda su espectacularidad, los dinosaurios que analiza en su monografía José Luis Sanz desafían el espíritu científico, y ello no debe resultarnos extraño, pues el curioso descubrirá en estas páginas un estudio en profundidad de toda esa mitogenia que comentamos. Sanz, catedrático de paleontología de la Universidad Autónoma de Madrid, acredita un sobrado conocimiento de los reptiles del mesozoico, tan claramente reconocibles en la roca como en su expansión imaginaria. El proyecto de su obra es doble; por un lado describe la trayectoria del *mito* del dinosaurio, por otro, plantea un análisis de ese fenómeno sociocultural. Sin aludirlo, tales argumentos nos recuerdan un tema que, tiempo atrás, ya estudió Foucault: el fósil permite que subsistan las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la naturaleza, y funciona como una lejana y aproximativa forma de identidad.

G. U. P.

Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982), *Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, 485 pp.*

A finales de 1996 un grupo de mujeres, hoy «históricas» –como ellas mismas se autodefinen–, se vieron desagradablemente sorprendidas por la ausencia de referencias a nombres de mujeres en el periodo de la transición cuya historia, con motivo de la mayoría de edad de la Constitución, se empezaba a conmemorar.

Les pareció injusto el tratamiento de exclusión para todas aquellas que con su compromiso y entusiasmo hicieron posible el cambio del que hoy disfrutamos los españoles y las españolas. En consecuencia, decidieron hacer memoria y poner manos a la obra, y el final feliz ha sido el presente trabajo que comentamos: *Españolas en la transición. De excluidas a protagonistas (1973–1982)*, realizado por treinta y dos universitarias licenciadas en distintas facultades: abogadas, médicas, matemáticas, biólogas, periodistas, politólogas, ingenieras, profesoras de universidad y de enseñanza media. Es de señalar que las autoras pertenecen a diferentes ámbitos ideológicos y que todas ellas han recogido informaciones rigurosas sobre cuanto escriben. El resultado ha sido un libro muy especial, ya que no pretende ser una tesis doctoral sino simplemente

recoger retazos de historia, «de esa historia a veces callada, otras gritona –cuando las circunstancias no permitían otra opción, aseguran las protagonistas–, pero vivida siempre en la búsqueda incansable del reconocimiento de los derechos y derrochando riesgo y compromiso». Han conseguido hacer, sin duda, una interesante recopilación de datos sobre los que otras personas podrán trabajar, ya que suponen una buena base para posibles estudios críticos posteriores.

El presente volumen, de casi quinientas páginas, está compuesto por nueve capítulos: Asociaciones de mujeres; Cambios legistativos; Las mujeres y las instituciones; La participación política de las mujeres; Mujer y educación; Las mujeres en el mundo laboral; Mujer y salud; Comunicación e información, y La transversalidad de la presencia femenina.

¿Por qué situar en primer lugar a las asociaciones de mujeres y al movimiento feminista? La respuesta es que se quiere dejar constancia de la importancia que, para una sociedad como la española le esos años, tuvo la participación de las mujeres en grupos, asociaciones y partidos políticos. Cómo su presencia hizo posible la creación, en ocasiones, de un clima de opinión favorable a determinadas cuestiones que, durante la dictadura franquista, habían estado revestidas de prohibiciones y tabúes. El año 1972 destaca como un periodo especial de logros, ya que se consiguieron conquistas importantes, como la despenalización de los anticonceptivos, la legalización de los grupos feministas y la eliminación del servicio social de las mujeres. También se preparan por entonces las exigencias para 1979: el divorcio y el aborto, tema, este último, muy conflictivo, ya que dentro del movimiento feminista había diferencias de fondo, y algunas se planteaban serias cuestiones de conciencia.

El entonces ministro de Justicia, Francisco Fernández Ordóñez mantuvo conversaciones y recogió sugerencias de los diferentes grupos femeninos, y es de resaltar que la ley de divorcio que se aprobó en 1981 contenía algunos de los presupuestos planteados. En cuanto a la ley de la despenalización parcial del aborto, se aprobó en el Parlamento a finales de 1983, pero no pudo entrar en vigor hasta 1985, después de más de cinco años de activismo febril, de debates apasionados y deliberaciones nucleadas en torno a tres puntos fundamentales: despenalización, legalización y ley de plazos o de indicaciones.

En los cambios legislativos y en las reformas del Código Civil, también tomaron importante parte activa los distintos grupos de mujeres, especialmente las juristas, y conseguida la equiparación legal, no dejan de ser conscientes de que

todavía subsisten problemas y discriminaciones de gran envergadura, como son los malos tratos y la violencia contra las mujeres, las diferencias en los salarios, y la dificultad para la percepción de las pensiones de alimentos establecidas en sentencias de separación o divorcio.

La educación es otro de los temas claves por el que han batallado las españolas en la transición, convencidas de que es un vehículo fundamental para la incorporación de la mujer a la vida social en términos de igualdad y de independencia. Y junto a la educación otras dos amas se consideran igualmente importantes: el empleo y la salud, entendida esta última como el estado de bienestar físico, mental y social, y no la simple ausencia de enfermedades o males. Esta idea les llevó a poner especial empeño en el tema de los anticonceptivos y la planificación familiar. Las españolas que colaboraron a hacer la transición están seguras de que han abierto una brecha, mostrando una cara activa que rompe la falsa idea de que a la mujer le corresponden pasividad y privacidad. «Las que hoy tenemos más de cuarenta años –afirman esperanzadas– podemos decir dos cosas: que las cosas cambian y que vale la pena luchar por ello. Por eso seguimos».

Isabel de Armas

Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom, *Roberto Zapperi, trad. Ingeborg Walter, Beck, München, 1999, 299 pp.*

Un par de veces estuvo Goethe en Roma. Allí se sintió renacer en su verdadera patria a una verdadera vida. Jugó, entonces, con la idea de exilarse, como Tasso y Ovidio, pero prefirió volver a Weimar, donde fue el Virgilio de un modesto Augusto y, enseguida, el amante de Christiane Vulpius, futura madre de sus hijos.

Todo es más o menos sabido, pero los entresijos que investigó Zapperi, no. Y así nos enteramos de que Goethe circuló por Italia, a menudo, con nombre supuesto, ocultando a la persecución eclesiástica que era el autor del prohibido *Werther* y miembro de la masonería. También accedemos a sus cuentas de viaje, con anotaciones sobre amores venales (salvo en Roma, donde lo detuvo su miedo al contagio venéreo) y otras aventuras del sentimiento y el cuerpo. En ellas reaparece la multiplicidad afectiva de Goethe, capaz de enamorar a mujeres de pueblo, apenas letradas, de enamorarse de chicas muy corrientes que se casaban siempre con otros (en plan trágico, la historia de Werther) y de aficionarse a las grandes amazonas intelectuales como la señora Stein o la pintora Angélica Kauffmann.

Una vez más cabe admirar la inverosímil cantidad de documentos personales que Goethe ha dejado para que lo veamos en mármol y

bronce, pero también en carne y hueso, con el uniforme de ministro o en paños menores, de modo que su grandeza parezca más grande, valga el pleonasmo, al compararse con su cotidianeidad.

Zapperi es informado y ameno, avanza hipótesis y las razona, se mete en intimidades del gran personaje pero no se deja deslizar por gratuitas truculencias. Así, aparte de lo evocado, podemos viajar por las rutas italianas del XVIII, visitar hosterías y albergues, recorrer listas de platos, quesos y vinos, en fin: tocar, por unas páginas, la fugitiva presencia de otros tiempos.

Sociología de la Europa Occidental, *Henri Mendras, traducción de María Hernández, Alianza, Madrid, 1999, 309 pp.*

A pesar del retintín que acompaña su elocución, la palabra Europa se categoriza tardíamente, en el siglo XVIII. Mendras acota los alcances de su civilización en unos cuantos principios: el individualismo romano y cristiano (el individuo es anterior al grupo), la nación, el capitalismo y la democracia. Partiendo de esa base, echa minuciosas ojeadas a encuestas y estadísticas sobre las sociedades actuales de la Europa Occidental, que ofrecen grandes estructuras comunes y algunas picantes diferencias locales. Los europeos son cada vez más parecidos políticamente y, por el contrario, acendran progresivamente sus diferencias morales y culturales.

Europa, por influjo del modelo nórdico, se homogeiniza en tanto tiende a una incesante modernización y un aumento de la riqueza material. La sociedad se diversifica porque el consumidor tiene más opciones de compra. En ese sentido, el gran paso es la incorporación de las mujeres a la vida pública, profesional y productiva fuera de la casa. Parejas de hecho, inmigración inasimilada, indiferencia religiosa, compartimientos estancos para jóvenes y viejos, desempleo institucionalizado son rasgos que acompañan el proceso. La tecnología ha contribuido a la descentralización y la autonomía, pero las sociedades siguen siendo jerárquicas por temor a la disolución. Familia, liturgia e ideología continúan existiendo como elementos de cohesión.

Frente a esta Europa, la otra, la Oriental, exhibe sus contrastes: no hay en ella naciones, sino tribus y reyes, con una confusa ligazón entre lo religioso, lo político y lo económico.

Europa Occidental se consolida, pero no sin riesgos. El mayor, convertirse en un imperio habitado por micronacionalismos. Pero también está la cultura del ocio como amenaza a la faz industriosa del capitalismo. Como siempre, avanzamos a tientas y confiados en el ensayo que es la materia de la historia.

B. M.

El fondo de la maleta

Rutinas

Como tantas otras palabras, *rutina* ha terminado siendo el alimento de su connotación. Ser rutinario es despectivo, sin duda gracias a un siglo pródigo en vanguardias que privilegiaron la sorpresa y la improvisación. No toda sorpresa es bella ni cualquier improvisación es creativa. Tampoco las rutinas son necesariamente estériles, insignificantes y mortíferas.

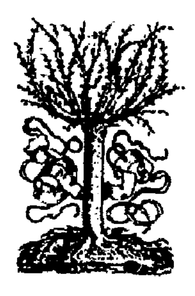
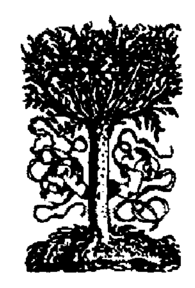
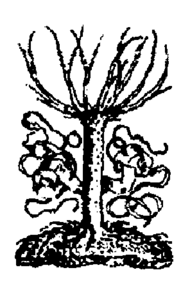
Las costumbres rutinarias sirven para asegurar la convivencia, porque nos permiten reconocer a los demás, aunque no sepamos quiénes son, adjudicándoles lugares típicos. Además, confirman la constancia del mundo, que se mantiene igual a sí mismo y se ofrece a la comprensión racional. La rutina es, entonces, sierva de la razón. Una sierva gris y mediocre pero, a la vez, eficaz y modesta.

Lo malo de las rutinas es que pueden ocupar todo el espacio de nuestras vidas. En tal caso, se transforman en tiempo muerto, pues las hojas del almanaque que nos espera vivir ya están cubiertas de sucesos, lugares, temperaturas, sabores, olores, perfectamente prefijados. Es como si ya tuviéramos vivida esa vida, como si estuviéramos muertos en ella, en su transcurso vacío e inocuo. Una vida auténtica exige, por el contrario, imprevisión y sobresalto. La esperamos con ansiedad, una ansiedad tan voraz que a veces debemos calmar su apetito con una buena ración de rutina.

La inmensa mayoría de eventos que pueblan nuestras horas son repeticiones rutinarias y normalmente inconscientes de actos mecánicos. Respiramos sin saberlo, digerimos sin saberlo, la sangre circula en nuestros íntimos conductos por su cuenta, sin contar con nosotros. Sin embargo, estas insistentes constancias fundamentan nuestra posibilidad de vivir. Son las rutinas que allanan el camino de la aventura, esa escasa aventura que se salvará del olvido y se convertirá en nuestra historia.

Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria y periodista española (Madrid).
BLANCA BRAVO CELA: Crítica literaria española (Barcelona).
LUIS CORREA-DÍAZ: Hispanista chileno (Universidad de Georgia).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford).
ÁNGEL ESTEBAN: Crítico literario y ensayista español (Granada).
GERARDO FERNÁNDEZ JUÁREZ: Antropólogo español (Madrid).
JUAN ANTONIO FLORES MARTOS: Antropólogo español (Talavera de la Reina).
FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA: Antropólogo español (Cádiz).
ESTHER HERNÁNDEZ: Lingüista española (Madrid).
JULIÁN LÓPEZ GARCÍA: Antropólogo español (Madrid).
CARLOS JAVIER MORALES: Crítico y ensayista español (Madrid).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
PEDRO PITARCH: Antropólogo español (Madrid).
MARTA PORTAL: Escritora y crítica literaria española (Madrid).
LUCRECIA ROMERA: Escritora y crítica literaria argentina (Buenos Aires).
REINA ROFFÉ: Narradora argentina (Madrid).
BASILIO SÁNCHEZ: Poeta español (Cáceres).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Editor y escritor venezolano (Madrid).
NICANOR VÉLEZ: Crítico literario colombiano (Barcelona).

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 36

Lorenzo Martín Retortillo ● Emilio Castelar ● Amparo Hurtado
Alfredo Rodríguez Quiroga ● Mar Garrido ● Ricardo Rojas
Alfredo Pérez ● Eulàlia Collelldemont ● Conrad Vilanou

Director
Juan Marichal



España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID



LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossiers sobre:

Machado de Assis
Literatura gallega actual
Cinco siglos del Brasil
Eça de Queirós
Adolfo Bioy Casares
Juan Benet



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



800 Pts.